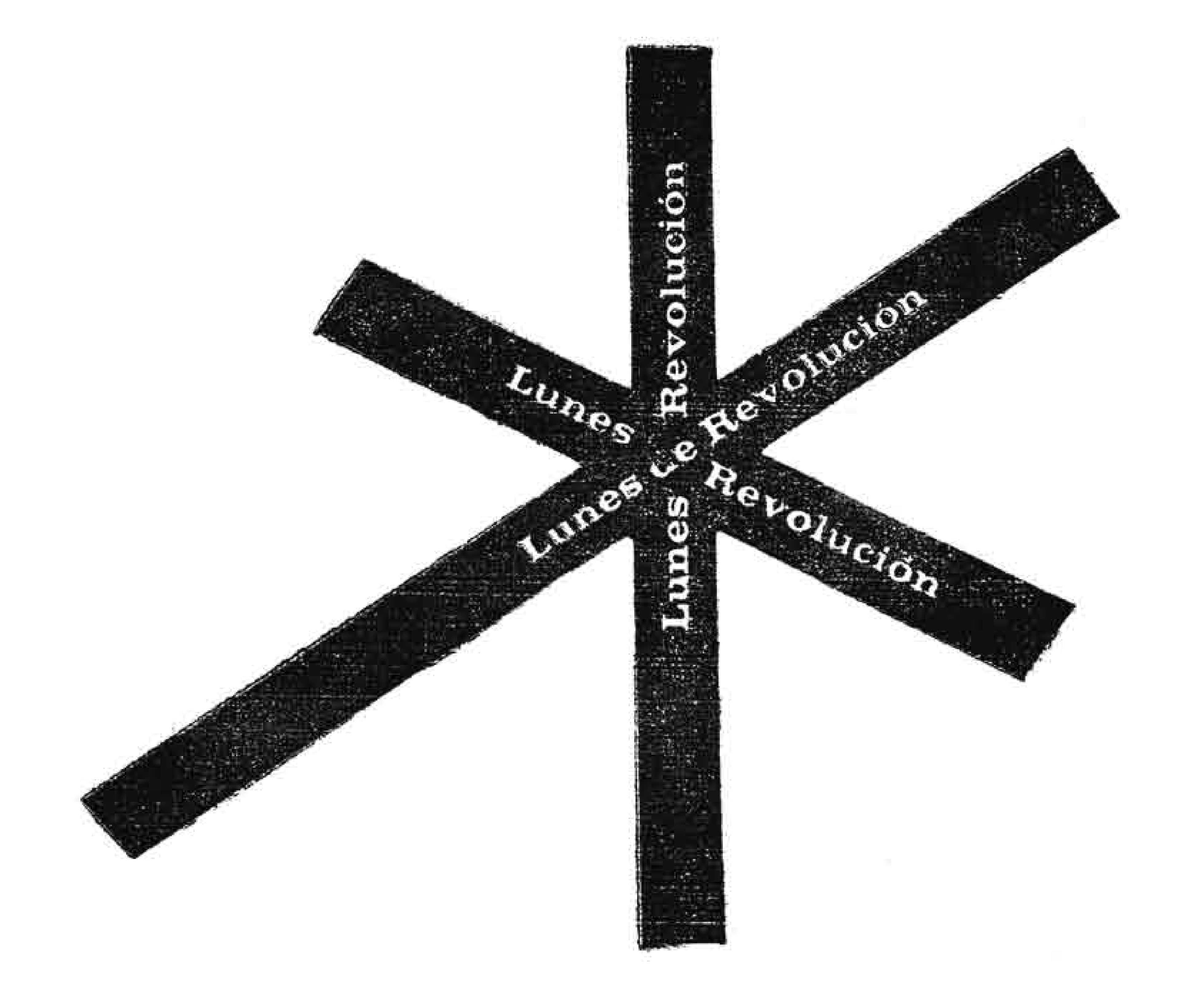



МОСКОВСКІЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ТЕАТРЪ

*director: guillermo cabrera infante*
*sub-director: pablo armando fernández*
*director artístico: raúl martínez*
*No. 125 octubre 2 de 1961*

EMBLEMA DEL TEATRO DE ARTE DE MOSCU, TOMANDO COMO MOTIVO LA GAVIOTA DE CHEJOV, SU PRIMER GRAN TRIUNFO




*La concepción moderna del teatro debe a Constantín Stanislavski por lo menos tanto como debe a Copeau, A Antoine, a Craig, a Max Reinhardt, o a Pirandello. Y quizás un poco más. Porque más que ningún otro de los reformadores del teatro, Stanislavski se dio cuenta de que en la escena el elemento principal es el actor, elemento que no le iba a la zaga en importancia al autor.*

*Stanislavski sentía por el actor un respeto que ningún otro reformador sintió. Fue él quien primero habló del actor como un "artista creador" y se negó a verlo como un simple portavoz de palabras escritas por otros, o como un virtuoso declamador de gestos vacíos.*

*Pensar así en 1900 en un país europeo y llevar esas ideas a la práctica equivalía a pensar revolucionariamente y a poner en marcha toda una transformación de la escena. Fue Stanislavski quien más intensamente se preocupó por incorporar los descubrimientos de la psicología al arte de actuar.*

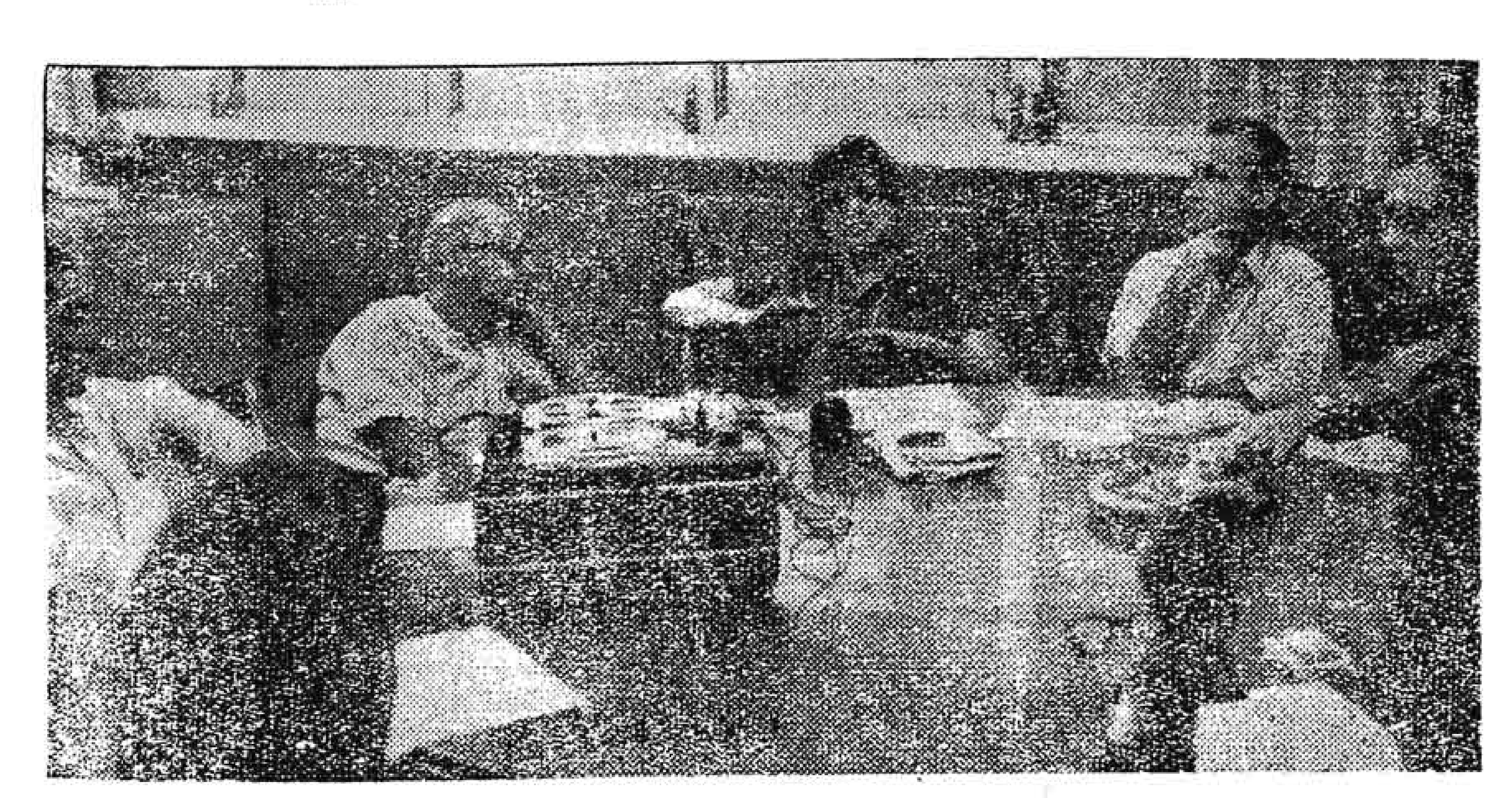
*Del mismo modo que Brecht vendría a revolucionar al mediar el siglo la idea de lo que debe extraer el espectador de su contacto con lo que ocurre en un escenario, Stanislavski revolucionó totalmente la idea de la forma en que un actor debía construir un personaje. El instrumento más eficaz de sus ideas sería el teatro de Chéjov. Ambos hombres —Chéjov y Stanislavski— están entre los culminadores del gran movimiento de inconformes que se llamó el iluminismo ruso y que prepararía el camino a la Revolución de Octubre de 1917. Su gran lucha por la autenticidad de los sentimientos en la escena es parte de la lucha por la autenticidad de la vida que era la aspiración de todos los grandes inconformes rusos.*

*Lejos de Stanislavski —el gran anticonvencional— pensar que sus ideas pudieran convertirse en un método rígido que en muchas partes produce actores tan iguales entre sí que se hace difícil distinguirlos, al convertir la falta de convenciones en convención.*

*En las páginas que siguen, el propio Stanislavski expone sus ideas en el lenguaje oscuro que lo caracteriza, iluminado por grandes relámpagos, con que él trató de tocar zonas del inconsciente de difícil definición. Vakhtangov su espléndido discípulo, aclara considerablemente el texto del maestro. Otros colaboradores miden las repercusiones de la idea stanislavskiana en la escena moderna.*

*Por todo lo que representó Constantín Stanislavski en el teatro dentro de la revolución de las ideas de principios del siglo, "LUNES" le dedica el presente número como un modesto homenaje a su memoria.*

# los teatristas CUBANOS conversan sobre STANISLAVSKI



**Un grupo de teatristas cubanos, Miriam Acevedo, Julio Matas, Humberto Arenal, Roberto Blanco, Vicente Revuelta, Adolfo de Luis y Adela Escartín, conversaron y respondieron a las preguntas de Rine Leal sobre Stanislavski, el Método y su experiencia en Cuba. Salvando las naturales dificultades de transcripción fonográfica, "LUNES" brinda a sus lectores el resultado de la aplicación del Sistema en Cuba.**

*Foto Ernesto*

**Rine Leal:** ¿Bueno Adolfo, sería interesante que nos dijeras cómo descubriste el método?

**Adolfo de Luis:** Pues bien, comencé mis estudios de teatro en la extinta Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana, teniendo como compañeros en aquel entonces a Morín, Centeno, Marisabel Sáenz, Juanita Caldevilla, Martínez Aparicio, Rosa Felipe, Lugo y muchos otros que escapan a mi memoria, y que fue la primera intentona entre nosotros de estudiar teatro en manera formal y sistemática. La Academia se fundó con los compañeros antes citados en 1940, pero yo ingresé en la misma siendo un adolescente en 1942. Al cerrar la Academia por la precaria situación económica, y marcharse varios de los profesores extranjeros que teníamos, nos quedamos un poco a la deriva hasta constituirse el grupo ADAD que ofrecía una representación mensual en el teatro de la Escuela Valdés Rodríguez. Yo tenía entonces la inquietud de aprender más y más. Comprendí que no había un centro dramático en Cuba que en realidad nos capacitara a la medida de mis deseos. Ya había leído en inglés el libro de Stanislavski "Un actor se prepara" y había llegado a una serie de conclusiones. Años después, me embullé con Andrés Castro a ir a Nueva York, lugar donde el teatro se estudiaba con la seriedad y el respeto de cualquier otra profesión. Ya había hecho otros viajes cortos a EE.UU., había presenciado la calidad de las presentaciones teatrales y me decidí a quemar las naves y estudiar los secretos del arte escénico con toda formalidad. Esto ocurrió en 1947. Ingresé en la Academia del famoso teatrista alemán Erwin Piscator, donde a la sazón estudiaban también Castro, Daniel Jordán y Adela Escartín. Mi primer profesor allí fue el armenio Reiken Ben-Ari, quien había trabajado 10 años con Stanislavski. En la escuela hice contacto con Philip Schaager, que tenía un grupo semiprofesional (off-Broadway) llamado "Greenwich Mews Players", que todavía existe. Tomé clases después con Paul Mann Anthony Mannino y por último con Muriel Boudin que fue en realidad la que redondeó a cabalidad mis conocimientos del Sistema dándome la seguridad que todo artista honesto busca siempre. Stanislavski para mí fue desde entonces "la gran verdad".

**Leal:** ¿Anteriormente en Cuba no habías visto nada parecido?

**De Luis:** Bueno, aquello era una mezcla rara. Por cada ejercicio que nos enseñaban de Stanislavski nos daban otro que era la antítesis, siendo el resultado una inseguridad total. Los actores trabajábamos con un patrón, desconociéndose el camino verdadero hacia la creación. Esto se logra a través de la planificación científica que ofrece el Sistema. Stanislavski no inventó nada nuevo, él lo que hizo fue reordenar las formas establecidas hasta sus días de actuación, y luego sistematizarlas desechando lo perjudicial. No sé por qué se ha creado una especie de tabú alrededor de Stanislavski que la gente le coge miedo. ¿Miedo por qué, si es la única forma de actuar? El artista con verdadero talento alcanza el máximo de calidad a través del sistema. Y me refiero también a los artistas del género vernáculo, siempre que el texto que animen esté, desde luego, a cierto nivel digno, dentro de su propio campo.

**Leal:** ¿Y cuál fue tu impresión al regresar a Cuba?

**De Luis:** El ambiente era bastante desolador artísticamente hablando. Había cierto movimiento teatral, pero dejaba mucho que desear. Se ponían algunas buenas obras, sí, pero muy mal hechas. Yo tuve un papel corto en la obra inglesa "Thunder Rock" que me sirvió de mucho, ya que comparé la forma de trabajo y la búsqueda inteligente que de sus personajes y de la obra en general hacían mis compañeros de Nueva York. Probé el sistema "con hechos". A lo más que se llegaba en Cuba (y aún hoy con honrosas excepciones) era a la representación "actuada" de tal o mas cual pieza y no a la "interpretación" de la misma que es a lo que conduce el Sistema. Observen que hay una diferencia muy sutil en la forma quizá pero no en el contenido. Actuar consiste en decir con más o menos sentido y soltura escénica una obra de teatro; interpretar es otra cosa mucho más compleja; la asimilación de una psicología dada por el autor y proyectada a través de los vehículos físicos del actor, sin que resulte chocante al espectador; como si el actor en realidad "pudiera ser así" en la vida real. Mediante la práctica del Sistema, el actor es siempre diferente en cada personaje que interprete y no precisamente por medios externos (caracterización, vestuario de época, que siempre ayudan) sino por el honesto y profundo trabajo del buceo sicológico, la justificación inteligente del comportamiento del personaje a jugar, etcétera.

**Nota posterior de De Luis:** "He vuelto a leer "Building a Character" porque aunque no recuerdo haber leído nada de Stanislavski sobre las incorporaciones (sería una enorme contradicción en él) hacía algún tiempo que no lo repasaba, y como Adela aseguró que era en ese texto suyo donde planteaba la cuestión, quise cerciorarme para de estar errado hacer un replanteamiento de la cosa y no seguir combatiéndola. Ni por asomo aparece nada semejante, al contrario, he señalado una serie de puntos de vista suyo que yo precisamente señalé: en la página 29, en el capítulo que trata de personajes y tipos, un alumno jugando con cierto estado emocional comienza a doblarse y hacer visajes como si fuera cataléptico. El profesor le espeta: "no, eso no es un **ser humano**, en tal caso un arenque o un monstruo. No exagere".

**Vicente Revuelta:** Yo creo que a mí me interesa hacer un poco de historia. Creo que tengo una experiencia que podía aclarar mucho en ese sentido, porque vi el resultado del método que puede resultar útil. Empezaría por preguntarme qué cosa fue lo que a mí me llevó a la actuación. Yo siempre deseé trabajar en teatro, pero cuando empecé mi interés era un poco alejado, muy alejado, de lo que después el método induce en el actor. Había indudablemente un deseo de comunicación social en el teatro, especialmente lo había en los Estados Unidos, pero también había mucha necesidad de reconocimiento, muchos problemas de adolescencia y entonces también se jugaba mucho. En el ambiente de aquel entonces había la idea de que la actuación y el actor partían básicamente de dotes naturales. Se hablaba del temperamento, del talento y yo estaba muy mimado en ese sentido. Yo no sabía que yo no me planteaba de dónde partían mis triunfos en aquel pequeño ambiente de teatro, pero en realidad

ahora yo sé que en definitiva yo usaba un método totalmente antiguo que era el método de imitación. Iba al cine, veía las actuaciones de los actores que me impresionaban mucho. Posiblemente se tratara hasta de actores stanilavskianos, pero lo que me impresionaba eran los resultados. Tales cosas yo las llevaba a mis actuaciones y daban resultado. También tenía dotes de imitación, que son buenas dotes para un actor, pero había también algo que en aquel momento me hizo mucho mal y que era que había un ambiente de una total contemplación mutua, digamos de bombos mutuos, o sea, las cosas malas no se decían, y lo que hacía todo el mundo era alabarse y si no había nada de que alabar no se decía nada; entonces recuerdo, porque para mí fueron tiempos muy importantes, que la principal influencia que yo tuve en mi desarrollo y en mi acercamiento al método era la actitud de Adolfo en cuanto a la crítica indudablemente constructiva. Recuerdo que Adolfo era la única persona que a mí me trataba digamos, como a un actor que no sirve, y a mí eso me molestaba, pero él mismo indudablemente me hacía pensar en una inquietud, yo decía cuando él lo dice por algo será.

¿Qué me ocurría a mí con el método? Yo creo que el método ofrece dos cosas muy importantes, una, que es, como ya se ha dicho, que obliga a la interpretación, es decir, uno tiene que hacer una introspección, asimilar sus experiencias y entonces a través de sus experiencias, a través de lo que piensa de la realidad, de lo que el sentido tiene de la realidad, ofrecer una interpretación de aquello que es la realidad. Yo creo que antes de mi viaje a Europa yo tenía el grave problema de que poseía un sentido de la realidad o sea a mí el método en realidad me desnudaba, me despojaba de mis recursos, yo podía imitar a otras gentes pero yo no era yo, yo no sentía nada, yo no sabía nada de la realidad, entonces me resultaba muy raro, yo no acababa de comprender, porque me despojaba de toda esa serie de trucos y clisés que yo tenía y sin embargo no había una situación de ambiente, una situación inclusive, social, política, que a mí me hiciera poderme enfrentar, decirme, ¿qué cosa es la realidad? que es lo que uno hace ya socialmente para interpretar un papel. Entonces eso fue lo que fue decisivo en mi viaje o sea cuando yo fui a Europa lo que descubrí por primera vez fue el sentido social del teatro y descubrí indudablemente la dialéctica y el marxismo, y entonces al volver comprendía extraordinariamente la necesidad del método. En fin, a mi regreso ya yo tenía una actitud mucho más sencilla hacia mi trabajo, me parecía que el teatro es un trabajo que uno hacía, que había que perfeccionarlo y llegar a comunicarse bien y a hacer una labor a mi entender básicamente social a través del arte: entonces recuerdo que estuve picoteando entre toda la gente y di unas cuantas clases con Adela, di unas cuantas clases con Irma de la Vega, di clases con Adolfo y entonces estaba así por todos lados y entonces al mismo tiempo leía mucha dialéctica y la relacionaba con el método. Como eran dos cosas que estaba descubriendo me ligaban muy bien, o sea comprendía cómo una cosa se aplicaba a la otra, inclusive, desde luego, eso está más que dicho que hay hasta una explicación empírica de la reflexiología pavloviana, del Método de Stanislavski o sea todo eso cualquier libro que yo leía tanto de sicología como de filosofía dialéctica, todas esas cosas las podía ligar muy bien con el método. Eso me llevó a reunirnos y entonces recuerdo que Adolfo me prestó un libro que se llamaba Manual de Stanislavski, entonces ahí había una parte que era la de **Rapaport**, que se llama el trabajo del actor en el papel que se convirtió en la biblia del grupo de Teatro Estudio, porque en realidad era más práctico, había una serie de posiciones ideológicas. Esa pequeña parte del libro recuerdo que nosotros la empezamos a estudiar los que fundamos Teatro Estudio y empezamos a estudiar un poco autodidacta pero guiados por esa idea; Adolfo venía muchas veces también, nos ayudaba, en fin empezamos a trabajar todo el método desde los primeros ejercicios de concentraciones, hasta llegar a las improvisaciones. Lo que básicamente me interesaba plantear es lo interesante de que el método desarrolla extraordinariamente la personalidad del artista, le hace plantearse a sí mismo cosas, lo despoja de toda una serie de recursos externos y le hace indudablemente empezar a comprender la necesidad de cultivarse, de funcionar, de encontrarle un sentido a la realidad, creo que por ahí se me deben de haber escapado cosas, pero bueno, sobre todo también quería decir, que la crítica y la autocrítica, fue una cosa extraordinaria de saneamiento, por lo menos para mí, y para el grupo de nosotros.

**Rine Leal:** ¿A ti como actor el Método no te ha significado un adelanto?

**Revuelta:** Bueno, sí, a mí no me gustaba, sencillamente actuar, para mí actuar era un problema de vanidad, era una cosa así como si los dioses me la hubieran dado y que entonces todo el mundo me quería porque actuaba, pero a mí no me gustaba, a mí me aburría a la tercera representación, todos los días lo mismo, decir los bocadillos en el mismo lugar y marcarlos para arriba o para abajo, que era lo que a mí me habían enseñado, pero con Stanislavski no, porque en definitiva uno todos los días sale como, vaya, a una aventura planificada, esto es, tú tienes una malla, a ti no se te va a olvidar la letra ni se te va a olvidar nada porque todo eso está asegurado en una malla de lógica, pero siempre hay una espontaneidad, siempre hay cosas nuevas y uno no tiene miedo a hacer cosas nuevas y a lanzarse porque está sostenido por eso. Ahora, para mí es una cosa fascinante representar e inclusive ensayar es una cosa que me resulta extraordinaria.

**Adolfo de Luis:** Perdóname que te interrumpa, yo quería añadir a lo que Vicente dice, que cuando él empezó a practicar el Sistema como actor, él dirigió una obra dramática, a mí me gustó, yo me acuerdo que yo te dije "es lo mejor que has hecho".

**Vicente Revuelta:** Bueno, la crítica no fue muy buena.

**Rine Leal:** Un momento, a mí me gustó la pieza: era "Knock".

**De Luis:** Tú sabes lo que pasó: que por ejemplo todo el mundo estaba en farsa, menos tú, porque tú estabas en farsa pero en otra línea, —stanislavskiana— pero el resto de los actores no, y se notaba eso y entonces la gente no sabía; posiblemente el que mejor estuvieras conscientemente fueras tú, pero no supiste infiltrar esa idea al resto del elenco.

**Leal:** Vicente, tú hablabas de que en "Teatro Estudio" ustedes han hecho ciertos aportes, ciertas modificaciones al método.

**Revuelta:** Bueno, sí, nosotros hoy en día trabajamos tanto desde el punto de vista de la nomenclatura o del vocabulario, que hemos cambiado las cosas. Tenemos un vocabulario propio y tenemos muchos ejercicios nuevos dentro del método de Stanislavski, inclusive a mí me gustaría escribir esa experiencia porque está hecha a base de la experiencia teatral del grupo.

**Leal:** No hay nada escrito hasta ahora.

**Revuelta:** No, hasta ahora no.

**Leal:** Ahora me parece que por el orden cronológico le toca hablar a Miriam Acevedo.

**Acevedo.** Yo comencé en la Academia de Arte Dramático, por esa época recitaba algunas cosas y Adolfo de Luis me vio recitando. Anteriormente, cuando niña, quería haber ingresado en una Escuela de Arte Dramático pero a pesar de que mi familia trató insistentemente de meterme en alguna, todas las puertas se cerraron y nunca tuve oportunidad de estudiar en ninguna Academia porque inclusive creo que ni las había y las pocas que había no servían para nada. Entonces Adolfo me dijo ¿por qué no te presentas a un examen de ingreso? y efectivamente yo me presenté al examen y salí. Mi experiencia fue en la Academia de la cual Vicente también formó parte porque cuando eso éramos alumnos de la Academia Municipal. Esta fue una experiencia muy interesante desde cierto punto de vista. Yo ingresé en la Academia, era muy joven claro, pero desconocía por completo lo que era el método Stanislavski, no sabía, para mí era un mundo completamente desconocido, entonces en todas las experiencias hacía los ejercicios, me faltaba una cosa fundamental que yo no sabía por qué los hacía, no había un objetivo porque hacer lo que se hacía, cuando se nos mandaba a hacer una improvisación, cuando hacíamos mímica, movimientos, pues aquello no tenía una integración lógica. Hacíamos una serie de cosas que podían resultar interesantes pero que se quedaban dentro de nosotros mismos porque no podíamos proyectarlas ni sabíamos cuál era su interés o su objetivo. Se me da una obra a hacer "El niño Eyolf", entonces tenía una sola representación aquella obra y era muy frustrante para el actor en aquella época en que se hacía una obra que se ensayaba un mes y que se representaba un solo día, ni siquiera tenía matinée, una sola noche o sea que el actor estaba expuesto a su debilidad, a su inexperiencia, a su total desconocimiento y a la arbitrariedad del momento. Todos dependíamos única y exclusivamente de la emoción, si ese día estábamos emocionados que era lo que realmente podíamos aportar o estábamos destruidos y entonces la crítica podía ser terrible o podría ser muy buena. Como experiencia de esos primeros años yo puedo decir que estaba en el teatro casi como una autómata, es decir, se lograban una serie de cosas, de experiencias interesantes con respecto a la emoción, cuando éramos capaces de dar emoción aunque realmente quizás estuviera también equivocada a lo mejor nos emocionábamos extraordinariamente y no proyectábamos la real situación del personaje en la obra, pues era cuando lográbamos nuestros mejores momentos e inclusive en esas obras, en esas veces, yo me sentía sobre el escenario como si estuviera en un mundo mágico, pero casi inconsciente, yo me sentía con una inconsciencia absoluta; más tarde Adolfo de Luis me habló sobre el método sencillamente como uno está hablando.

**De Luis:** Fue cuando yo estuve en los Estados Unidos.

**Acevedo:** Sí, exactamente, pues en el café, en mi casa, comenzó a hablarme sobre el método y claro, comprendí que era un mundo extraordinario y desconocido al cual había que integrarse, pero no sabía cómo. La primera experiencia que yo tuve con Stanislavski creo que fue por el año 51, en realidad yo tengo muy mala memoria para las fechas. Ernestina Linares y yo compramos los dos libros de Stanislavski en inglés y como ninguna de las dos sabíamos inglés, o sea que sabíamos el inglés del bachillerato que era muy pobre, con la ayuda de un diccionario, comenzamos a internarnos en ese mundo extraordinario del método, entonces pasábamos tanto trabajo en comprenderlo como en entenderlo, como en traducirlo, o sea que era una labor muy tremenda. Comenzamos a estudiar y hacer ejercicios de improvisaciones, etc. pero claro éramos dos personas solamente, no sé por qué motivos y en este momento casi me siento como una persona un poco extraña porque no sé por qué motivos no me integré o no nos integramos quizás por el trabajo del radio que era otra cosa terrible que tenía el actor en Cuba. Conocimos esos dos libros y ya en la obra "Orfeo" por primera vez yo pude transformarme y comprender lo que realmente podía hacer un actor sobre la escena, lo que se podía hacer con los pocos recursos que poseíamos, pues no teníamos ningún maestro que nos orientara, sólo aprendíamos a través de una lectura, por eso es tan fascinante el método, es tan claro, inclusive Stanislavski no pretende hacer un método sino hacer una serie de orientaciones para la ayuda del actor, él nunca pretendió hacer un método. Después más tarde surgió una experiencia en la cual Adolfo de Luis colaboró y pudimos trabajar más organizadamente.

**De Luis:** Fue en "Teatro Arena".

**Acevedo:** Sí, fue el primer "Teatro Arena" que se hizo en Cuba y claro ya se estableció el "Teatro Arena", e inclusive le dio una confianza al actor, por lo menos la experiencia que yo saco de que el actor podía estar más en contacto con él mismo, quizá podía sin proyectar lejanamente porque eso también requiere una técnica, pues se quedaba reducido, es decir se sentía al público pero al mismo tiempo no se sentía acercado, se sentía íntimo y podía apreciar las emociones y por la serie de estudios que habíamos hecho, podíamos darlas medianamente, proyectarlas. Después, más tarde, donde realmente yo creo que llegué a estudiar realmente el método fue cuando hicimos "Las Criadas" de

Grenet, en la cual hicimos ya por primera vez, como una experiencia trabajo de mesa, o sea que el actor no estaba limitado a leer la obra una vez, pararse sobre el escenario y comenzar a actuar o comenzar a marcar movimientos, no, yo creí necesario que se tenía que hacer un trabajo de mesa, es decir, el actor tenía que estudiar el personaje, tenía que estudiar las situaciones, tenía que estudiar la historia, tenía que estar empujado por una cultura detrás de todo eso. Comenzamos en una experiencia muy interesante con "Las Criadas", que también se hizo en "Teatro Arena", Ernestina Linares y yo, dirigidas por Morín, más tarde, eso fue en el año 54.

**Leal:** En enero del 54.
**Acevedo:** ¡Qué memoria tú tienes!
**Leal:** Fue mi primera crítica.

**Acevedo:** Después yo comprendí que tenía que buscar otras cosas, quizás un maestro o una persona que me orientara verdaderamente en los aspectos de lo que realmente es una actuación. Así me fui a los Estados Unidos y no solamente por eso, sino empujada por muchos problemas ambientales, etc. etc. el ambiente aquí era muy reducido, era realmente sofocante. Fui a los Estados Unidos y creo que mi experiencia más importante con respecto al método está allí en Nueva York. Tuve la oportunidad de hacer "Las Criadas" también y trabajar con una directora que conocía muy bien el método, después más tarde las dos experiencias más importantes fueron con Robert Lewis y con Stella Adler, y yo creo también como dice Adela que la influencia más importante que recibí respecto a la actuación no vamos a decir ya con Stanislavski, sino con respecto a lo que es una verdadera actuación, se lo puedo deber a Stella Adler, porque ella supo influirme con un verdadero sentido crítico, ella era la persona que estaba delante del actor con una objetividad científica, es decir por primera vez yo vi el método científicamente aplicado. No sé qué otra cosa podría decir yo...

**Leal:** Dinos tu experiencia en Cuba al regreso.

**Acevedo:** Bueno, después yo regreso a Cuba con todas esas experiencias, bueno, todo el mundo sabe que yo hice "La Ramera Respetuosa" de Sartre.

**Leal:** Entonces tú encuentras como actriz que el método te ha ayudado enormemente.

**Acevedo:** Bueno, yo no lo llamaría ayuda, yo le llamaría una integración orgánica imposible de desechar dentro de la cultura que nosotros nos hemos hecho, creo que eso forma parte orgánicamente de nosotros mismos.

**Matas:** Yo tengo muy poco que decir, porque ya casi todo está dicho, es decir, a través de ustedes; yo siempre he estado muy ligado a todos, a Adela, a Adolfo, a Vicente e hice mis estudios con ellos. Hay una cosa que nadie ha hablado de eso, es decir todo el mundo ha hablado de su experiencia de actor y yo siempre he encaminado mi trabajo hacia la dirección, porque he sido más que nada director; yo comencé como actor en el Teatro Universitario donde aparecían los mismos problemas que en la Academia Municipal de Arte Dramático, y creo que era hasta peor porque en el Teatro Universitario se trataba de hacer teatro clásico nada menos y yo recuerdo que lo único que se hacía en aquella época de Teatro clásico era que el director, de que cuyo nombre no quiero acordarme, se sentaba delante del escenario y con el libro de texto de la pieza delante de nosotros, no veía lo que estaba sucediendo en la escena mientras los actores recitaban el texto y les corregía la dicción: así hasta que la pieza se suponía que ya estaba montada, al cabo de tres meses de ensayo y entonces todo el mundo salía a escena a decir disparates, se ensayaba durante tres meses para ponerse dos noches; se ensayaba tres meses, pero, ¡en qué forma! Por el año 54 fue que yo empecé a interesarme en la dirección, entonces ya daba clases con Adela, también con Adolfo, con Vicente. Hay un libro que trajo Vicente de Europa y que no ha mencionado, se trata de un libro de Roger Vaillant, el novelista y dramaturgo francés que se llama **Experiencias del drama**, donde sitúa con mucha lucidez y claridad y mucha nitidez intelectual, qué cosa es el Método Stanislavski para el director, y efectivamente hace una explicación dialéctica del método, incluso llega a decir que no hay casi diferencia alguna entre cosas muy importantes que dice Diderot en el siglo XVIII sobre la fe del actor y Stanislavski. Desde el año 54 hice mis primeras intentonas de dirección, hasta el momento tengo varias piezas dirigidas, con un intervalo de tiempo que estuve en los Estados Unidos estudiando.

**Leal:** ¿Tú como director que has trabajado con el método, lo consideras muy importante?

**Matas:** Por supuesto, muy favorable: yo no creo que se pueda dirigir una obra sin un método, en este caso el método facilita el planeamiento general. Se ha hablado aquí del actor, pues el director más que nadie que es quien tiene el espectáculo en su mano tiene que planear el trabajo, primero en general planear todos los objetivos de la pieza, el objetivo de la interpretación que se le va a dar a la pieza como decía Vicente de acuerdo con su visión del mundo, y después plantear a todos los actores en conjunto con el trabajo de mesa como decía Miriam Acevedo todo lo que va a hacer con la pieza, punto por punto, objetivo por objetivo e incluso escena por escena, etc. Yo no creo que sin ese trabajo una dirección pueda tener sentido alguno.

**Roberto Blanco:** Yo creo que lo que se va a decir ahora es algo diferente a lo que se ha dicho hasta ahora, porque cronológicamente yo entré en el panorama teatral en un momento muy distinto al de todos ustedes; yo creo que ustedes están situados en un plano de forjadores y lucharon mucho más. Yo no tuve que traducir el libro de Stanislavski, ni he salido de Cuba a estudiar, yo soy un producto del teatro hecho aquí, o sea un producto cubano completamente.

**Leal:** Entonces, tú eres un producto de todo lo que ellos hicieron.
**Blanco:** Sí...
**Leal:** Tú eres la muestra de la labor de ellos. No creo que se quejen.

**Blanco:** Pero hay una cosa que yo quisiera decir, por ejemplo, yo creo que mi relación con Stanislavski o la poca historia que yo pueda hacer ahora es más que nada una historia sencilla o sea de una relación sensitiva con Stanislavski porque desde muy niño yo siempre quise ser actor y actuar, ése era el momento más emocionante de la vida diaria de mi vida cotidiana y lo hacía encerrado en casa. Cuando empezó mi bachillerato y conocí a "Hamlet" en mi cuarto y para mí, aquello me proporcionaba un goce muy especial, muy íntimo; desde luego cuando me decidí a ser actor formalmente, ya como una profesión, yo fui al único sitio que conocía que daban clases porque en el panorama social de Cuba en aquellos instantes no entraba el teatro, o sea yo nunca vi teatro. La primera pieza de teatro que yo vi, aparte una que vi cuando era niño, con una Compañía española que no me gustó, fue "La ramera respetuosa" cuando la puso Chela Castro, y tampoco me gustó, pero vaya no me gustaba el acontecimiento social de aquello, yo tenía mi idea de lo que era el teatro, lo que era la actuación que era muy distinta de aquello que yo veía. Fui al Teatro Universitario que al parecer tiene las mismas características del Conservatorio Municipal de Madrid y de la Academia Municipal, ustedes han mencionado una serie de condiciones que estaban dadas en esos Centros de estudio, que eran las que imperaban acá en el Teatro Universitario, entonces ya allí se hablaba de Stanislavski, pero presentaban a Stanislavski como un monstruo, como un monje así un poco loco. Me acuerdo que se decía que esto era para otro tipo de actores. Entonces en un sentido didáctico se tenía muy mala opinión de Stanislavski, y creo que es un pecado que tendrán sobre sus cabezas aquéllos que lo llevaron a cabo, lo impartieron en clase, y de una cosa que era ya una cosa formal y hecha, se decía tranquilamente que eso era una locura, que era para gente que estaba mal del cerebro y que había que darle electrochock a los actores. Mi experiencia con Stanislavski, la primera fue espantosa, fue de temer, entonces yo me acuerdo que Adela era de temer, que Adolfo de Luis era de temer, y Vicente también, que era gente un poco loca, o sea que cuando yo entré en el teatro me encontré con una serie de mitos establecidos ya, y mi primera reacción fue temer aquello, porque me parecía que me iban como a desnudar y como ustedes comprenderán era una sensación de lo más rara, por eso al principio yo no hice contacto con Morín, ni iba a ver las obras de Morín porque temía aquella cosa de que me hablaban. Entonces, deja ver si yo puedo ir ordenando los pensamientos para llegar a donde yo quería. El problema que se le presentaba a todo actor en el año 54, que fue cuando yo empecé en teatro, era como dijo Adela que los actores iban al teatro por dos razones: o bien para llegar a la televisión o porque estaban chiflados y eran gente anormal, y entonces se iba al teatro para suplir una serie de deficiencias sicológicas de la personalidad. En el Teatro Universitario por ejemplo, en mi clase había cuatro locos, que iban con guardianes y todo, y había uno que decía que era una cotorra. Los actores se dividían en dos bandos: los que querían llegar a la televisión y los que estaban chiflados, y me acuerdo que se admitían o no alumnos al Teatro Universitario de acuerdo con la petición de los padres que al niño le vendría bien porque él es muy nervioso y le convienen esas clases.

**Leal:** ¡Qué absurdo es eso!

**Blanco:** Entonces el profesor entraba a la clase y pedía que comprendieran aquella situación y entonces traía la persona que decía que era una cotorra.

**Arenal:** No hay duda de que los que hablaban así demostraban por lo menos un poco de imaginación.

**Blanco:** Sí, pero te quiero decir que para una persona que pretenda hacer de su profesión la actuación, eso es muy sorpresivo por lo menos. Yo me encontraba con dos tipos de personas, que yo no era ninguna de las dos, ¡era una situación terrible! entonces yo empecé a trabajar enseguida, a mí enseguida me dieron un papel en una obra de teatro y la sensación que yo experimenté cuando trabajé fue de ridículo, o sea que yo me sentía avergonzado de lo que acababa de hacer, porque aquello de ponerse una barba y decir aquello en aquel tono y hacer ese trabajito, me resultaba como una gran ridiculez que había cometido, despertó en mí una inquietud muy grande sobre lo que se podía hacer para remediar aquella situación terrible en que yo me encontraba, que quería ser actor, y la profesión del actor era trabajar en teatro, y trabajar en teatro era hacer el ridículo, entonces era una cosa terrible verdaderamente, estuve en esa situación hasta que conocí a Morín, que vi una de sus obras me acuerdo, de "**Calígula**" y "**Sur**", o sea ya en Cuba en ese momento las salitas de teatro habían empezado a ser un movimiento así, a ¡capa y espada! Empecé a asistir a los ensayos de "**Sangre verde**" y me sorprendió extraordinariamente un sentido de legitimidad o sea, yo no creo precisamente que Morín siga un método determinado, un sistema de trabajo stanislavskiano o de otra clase, pero había en ese personaje que yo conocía una sensación de legitimidad frente al trabajo, el teatro ya no era ridículo, era una cosa que se hacía con un sentido más profundo, más artístico y entonces me integré a trabajar con Morín. Ya había leído a Stanislavski, y era para mí un personaje de libros que hablaba de una manera muy bella de hacer teatro y de desarrollarse como actor, era una cosa ennoblecedora el personaje que planteaban sus libros. Entonces es cuando se funda Teatro Estudio, pues ya esa historia es muy cercana y no creo que haya que hacerla, se formó...

**Leal:** Febrero del 58.

**Blanco:** Comenzó la ebullición, y vino el sarampión stanislavskiano, hizo su brote y entonces todos fuimos a Teatro Estudio y se hizo teatro allí. Yo lo que quería decir es que el problema del mito del Método de Stanislavski, yo no creo que está vencido todavía, desgraciadamente a mí me han informado que todavía hoy en algunas academias estatales se menciona a Stanislavski como un monstruo y quizá no se vitupere porque ya no se puede vituperar, pero si se dice que no

funciona, que eso no sirve, etc. etc. y me parece que lo que más puedo yo aportar aquí es una especie de afirmación de que sí sirve. Por ejemplo nosotros hemos tenido la experiencia de que basándose en los ordenamientos de Stanislavski se puede perfectamente elaborar un sistema de trabajo colectivo entre todos los miembros de una obra de teatro y funcionar juntos hacia un objetivo artístico, que es lo más importante.

**Leal:** Tú te referías al mito de Stanislavski y es cierto que aquí hay mucho de incomprensión y yo creo que hay mucho de burla, por ejemplo, algo parecido a la burla que se hace con el arte moderno inclusive con algunas expresiones artísticas que en realidad parten de la ignorancia de lo que se está hablando. Creo que en general parte de esos mitos, de esas burlas, surgen de eeso que ustedes llaman **incorporaciones.** ¿Alguno de ustedes podría explicar quizás algo de eso? porque hay gente que dice que estudiar a Stanislavski es ponerse uno a creerse que es un perro, que es un árbol o que es una roca bañada por el sol, etc. y que eso la gente lo toma como broma, es decir alguno de ustedes podría explicar en qué consiste eso de **incorporaciones,** qué función tiene eso.

**De Luis:** Stanislavski precisamente lo que busca es llegar a la interpretación, o sea elevar a rango intelectual la carrera del artista, o sea el cerebro del hombre puesto al máximo. La incorporación es una cosa de imitación, la incorporación es por ejemplo para un personaje según tengo entendido porque yo jamás ni nunca ningún maestro stanislavskiano me dijo eso, ni jamás en ningún texto stanislavskiano he leído eso, porque lo he rebuscado, el único libro es...

**Revuelta' Building a Character.**

**De Luis:** No, si ese libro lo tengo yo, pero esa es la parte de la caracterización, y antes de eso hay que ir a conocer bien el **Actor's Prepares** que es la base, que es la piedra angular, el que se estudie bien el **Actor's Prepares.**

**Escartín:** Te estás refiriendo al cuarto libro de Stanislavski.

**De Luis:** No, no, a la cuarta parte no, un momentico, Adela, porque **Building a Character** no ha tenido la trascendencia de **Actor's Prepares.** Que yo lo haya leído hace diez años y que todos lo hayamos leído no quiere decir nada, entonces la piedra angular del sistema de actuación bajo la interpretación es "Actor's Prepares". Fíjense que ni siquiera el otro libro ha sido traducido no sé si actualmente lo estará, ¿te das cuenta?, yo un estudioso de Stanislavski he querido descifrar ese problema y todo el mundo está confuso con éso. El le dice a un alumno que se imagine que es un árbol que está en una loma, pero no lo pone a sentirse la savia, sino por el contrario, como antena que es lo que debe ser el actor, antena de sensibilidad, lo que siente, lo que oye como humano porque nadie puede deshumanizarse, porque ¿un árbol que siente?, y si sintiera ¿a quién se lo ha dicho? además científicamente está descartado, es una cosa pueril que caigamos en eso; pero ése es el punto que ocasiona la confusión que hay. Yo no creo en nada de eso. Ni creo que nadie interprete un árbol ni que ulteriormente eso funcione.

**Acevedo:** Perdónamee, yo creo que Stanislavski no utiliza la incorporación como un punto de partida de la actuación.

**De Luis:** Claro que no, no.

**Acevedo:** Pero, yo creo que sí, él lo utiliza como un medio más de ofrecer el desarrollo sicológico del actor, y lo creo necesario.

**De Luis:** Bueno, Miriam, sí, espérate, tú lo ves como un punto ¿de qué?

**Acevedo:** Yo no creo que Stanislavski se refiera como punto de partida, no son las bases, no son los fundamentos exactamente, sino un medio más que él ofrece al actor para su desarrollo.

**De Luis:** Pero sí, un momentico, eso posiblemente sea para el caso de un actor morón, porque el actor que no tenga imaginación para imaginar, está fracasado. Un momento, pero aquí yo estoy exponiendo mis argumentos frente a una jauría de fieras. Y yo soy la fiera mayor, y la fiera más vieja. La incorporación es para el **actor que no tenga capacidad imaginativa para situarse en un personaje** orgulloso, y tenga que recurrir a un águila.

**Matas:** Yo no soy maestro de actuación, ni me gusta enseñar a actuar pero, yo comprendo en cierto modo lo que objetivarían ciertos actores que tienen escasa imaginación y el maestro a veces se ve forzado a utilizar serie de ejercicios. Quizás se exagera a veces con ese tipo de ejercicio; o se lleva a un plano absurdo; o el actor (hay muchos actores tontos con los que hay que trabajar), no ha comprendido qué objetivo tiene el ejercicio. No saben lograrlo; casi que se ponen a ladrar, y después dicen: "Me pusieron a hacer de perro y no entendí nada". Y el profesor lo que quería era ayudarles más. Ese actor tonto a lo mejor no sabe siquiera lo que es incorporar.

**De Luis:** Explica eso.

**Matas:** Pero es que se les explica y no entienden. Es que hay tanta tontería todavía en el mundo.

**De Luis:** Pero mira el problema, Julio, es que hay muchos objetivos antes de éste, con el cual se puede lograr eso.

**Matas:** Pero si nunca se empieza por eso. Generalmente se empieza por las cosas más elementales. Adela, por ejemplo, empieza siempre por las cosas más elementales, ¿no?, por las adaptaciones físicas, y luego incorporando objetos simples. Y entonces se llega a un punto en que surgen las incorporaciones de animales. Sostengo que, quizás, no se le deba dar a todo el mundo esos ejercicios, sino a los alumnos que se sabe que tienen más escasa imaginación, y que el profesor debe ser un poco tolerante en ese sentido.

**Arenal:** Yo creo que fue Vicente quien dijo que en Teatro Estudio ellos habían probado una serie de pautas nuevas, ejercicios nuevos, que iban modificando el Método. Como ustedes saben todos, quizá alguno no lo sepa, pero yo me formé teatralmente en los Estados Unidos; es decir, cuando yo estaba en Cuba prácticamente no me interesaba el teatro más que como espectador, y al volver a Cuba, yo, que había trabajado con actores norteamericanos (e inclusive con actores cubanos pero que habían vivido mucho tiempo en el extranjero o en los Estados Unidos) me encontré con una serie de características a veces diametralmente opuestas a la de los actores cubanos. Esto no se dice, por supuesto, en sentido peyorativo, sino al contrario,; para decir que tienen una serie de características por ser cubanos, por vivir en la realidad cubana, que los convierte en seres un poquito aparte. Es decir, aparte desde el punto de vista de la actuación y desde el punto de vista de la experiencia teatral. Esto me lleva a concluir que en Cuba tenemos que hacer quizás una total revisión del Método Stanislavski. Como lo aplicamos hoy en día —o como lo aplica mucha gente en Cuba— es erróneo en muchos aspectos, porque en un sentido general será muy útil y lo está probando en muchos casos, pero según hemos tenido que revisar otras cosas en Cuba, por ejemplo, nuestra Revolución, que es una revolución con una serie de características, una serie de aspectos distintos a las revoluciones que se han hecho en otros lugares yo creo que tenemos que revisar también la actuación en Cuba. Esto me lleva a algo que yo quería tocar: creo que Vicente también dijo que él iba al cine y que él imitaba, cuando no conocía un método científico para actuar, él imitaba simplemente a los actores que veía en el cine, o los que veía en el teatro. La mayor parte de nuestros actores siguen pensando que la mejor manera de actuar, quiero decir... Un momento. A ver si puedo ser un poco exacto en esto. Yo no digo la mayor parte de los actores: mucho de nuestros actores que comienzan creen que la mejpr manera de actuar es la manera que ellos han visto en el cine, casi siempre en películas extranjeras. Y aunque sean buenas esas actuaciones que ellos están imitando, están muy lejos de nuestra realidad. En definitiva los actores tienen que responder a su realidad, tienen que responder a su mundo. Yo creo que esta es una labor seria que hay que hacer en Cuba más profundamente de lo que se está haciendo. Ya seguramente que la experiencia de Teatro Estudio les conducirán a algo, pero yo creo que en esto tenemos que empezar a pensar de una manera más seria, más continuada y más sistemática. Algo que yo quería tocar además es un defecto muy común con respecto al Método, es que hay ciertas gentes que creen que el Método es una llave mágica que va a abrir todas las posibilidades para actuar bien. Partiendo del principio de que para actuar bien hay que tener algo más que ganas de actuar o de leerse a Stanislavski, dejando eso aparte como algo sentado, diría que el Método es algo que hay que trabajar integralmente. Lo digo porque muchos actores que yo sé que practican el Método, que conocen bastante el Método, que son alumnos del Método y producen una caricatura al actuar. Están tan preocupados por ser naturales, por ser exteriormente todas aquellas cosas que ellos creen que el personaje debe ser, que se convierten en caricaturas verbales del personaje. Francamente yo creo que rascándose la cabeza o rascándose el pecho o arreglándose los pantalones, la gente no está actuando naturalmente. Y mucha gente cree que ese es el camino de la naturalidad, que ese es el camino de la buena actuación. Para terminar yo quería también prevenir (o simplemente transmitir en esto que va a ser leído por mucha gente que no conoce el Método y que podrán ser actores en el futuro) que el Método no es un dogma como creo que dijo Adela y ha dicho otro compañero. El Método no es más que un camino más, quizás el mejor que conocemos hoy, pero un camino más, para actuar bien. El actor tiene que ser un ser culto, aunque muchos actores no lo crean, tiene que ser un preocupado por el orden y tiene que ser además un hombre con conciencia de su tiempo y su país y de la cultura de éstos.

**Leal:** Yo me he acercado al Método no como actor ni como director, sino como espectador. Es decir, las mejores obras que he visto en Cuba, han sido elaboradas siguiendo aplicaciones del Método. Ya eso es una prueba teatral formidable. Es decir, lo mejor que hemos logrado aquí, momentos como **Nock** que hablaba Vicente, las actuaciones de Adela, **El largo viaje de un día hacia la noche, Las Criadas,** y quizás otras obras más que se me olvidan, han sido montadas, sino enteramente por lo menos dentro de los principios fundamentales del Método. Estas han sido las mejores representaciones de teatro que se han hecho aquí. O sea que el Método sirve para algo, que no es para que un actor pierda el tiempo, se ponga a hacer cosas locas como decía Roberto Blanco, sino sencillamente es todo un método serio de actuación que da resultados sobre el escenario que es la prueba final de todo método de actuación. Y yo creo que en ese sentido el Método seguirá teniendo validez durante muchísimos años. Yo creo que aquí Vicente ha dicho algo muy importante que es que Teatro Estudio ha hecho una serie de aportes con ejercicios, innovaciones sobre el Método, que ellos piensan publicar en el futuro, cosa que me parece correcta. Pues desde ahora les abrimos las páginas de "LUNES" para cualquier publicación de esa naturaleza. Aquí ha habido también una cosa muy importante que debemos considerar y es que debemos continuar estudiando, estudiando siempre.

**Miriam:** Yo quería agregar sobre lo que tú decías Rine, sobre el Método Stanislavski, que éste estará vigente muchos años. Yo pienso que el Método nunca pasará, porque parte de un principio fundamental que es la naturaleza misma.

**Lizarraga:** Yo estoy aquí simplemente en calidad de oyente, pero yo quisiera agregar algo sobre Brecht y Stanislavski. Lo que en realidad ha pasado que la historia llega a ser un poco en la superestructura de estas dos personalidades tan tremendas. Es decir, el señor Stanislavski creó algo más que un método para actores. No quiero decir con eso que fuera una cosa sin importancia. Todo lo contrario, fue tremendo. El método Stanislavski llegó a crear hasta todo un sentido estético. Ahora es aquí donde se enfrentan, es decir la estética de Stanislavski se enfrenta con la estética de Brecht. Ahora en lo demás es como se dice: Brecht toma un montón de cosas de la línea de Stanislavski, en el trabajo del personaje. A mí como autor me interesa Stanislavski en cuanto a la línea de un personaje, y hacerlo una cosa lógica, hacer una cosa humana. Y sin embargo estoy así de un todo con Brecht y nunca estoy nada con Stanislavski.

# sobre STANISLAVSKI, DIDEROT y algunos otros

## Por Roger Vailland

(*Fragmentos*)

*"Esa incomprensible distracción de sí consigo mismo".*

(*Diderot*, Paradoja del Comediante)

La pieza está terminada, más o menos terminada; en fin, supongámosla perfecta. Ahora hay que hacerla representar sobre la escena por los actores. ¿Qué quiere decir **representar** una obra? ¿Qué cosa es esa representación de los actores?

Diderot fue quien planteó el problema con mayor justeza.

Stanislavski fue quien encontró el mejor método para resolverlo.

— O —

A Stanislavski le tocó vivir una espantosa aventura: se adelantó cincuenta años a su época. Después de quince años de búsquedas, creó, de 1898 a 1906, un método de puesta en escena que responde a todas las exigencias del "realismo" que pide hoy el público de la Unión Soviética y de las democracias populares.

Desde 1906 hasta la fecha de su muerte (1938), Stanislavski fue blanco de los ataques de hombres "de vanguardia", que se encontraban mucho menos que él a la vanguardia. Eso sucede a casi todos los precursores. Lo triste es que, por conciencia artística, él creyó deber ceder ante ellos; llegó a creerse "retrasado".

— O —

Después de 1906 la "vanguardia" artística rusa era "simbolista", "espiritualista", etc., y la **intelligentzia** de izquierda se alineaba en las filas de la "vanguardia" artística. Stanislavski montó extraños espectáculos, por ejemplo, **El drama de la vida**, de Knut Hamsun:

"El héroe Careno —nos cuenta Stanislavski en **Mi vida en el arte**— aparece en el momento en que comienza el capítulo más difícil de su libro "De la Justicia". Se le construye una torre de cristal, cerca del cielo, pues es imposible tratar ese tema por tierra. Pero el impulso espiritual del poeta tiene por contrapartida pasiones terrestres que le impiden realizar los sueños madurados bajo el cristal de la torre. Los hombres incendian ese refugio, y las llamas destruyen la obra del genio que osó, en la tierra, elevarse a la noción de 'lo divino'." (2)

Stanislavski había concentrado toda su atención sobre "el alma misma de la pieza":

"Yo había prohibido a los actores todos los medios exteriores de expresión: nada de gestos, inmovilidad absoluta; nada corporal, nada realista; yo quería que la pasión inmaterial brotase directamente del alma del actor, a través de los ojos, de la cara, con el único recurso de la mímica. Encerrado en mi teoría, había creído sinceramente que bastaría al actor entrar en **estado creador** para que el resto viniera por sí solo. Pero, en la práctica, se produjo todo lo contrario..."

El concienzudo Stanislavski fue el único verdaderamente descontento, pues la pieza alcanzó buen éxito:

..."un éxito de escándalo. La mitad de los espectadores, los de izquierda, aplaudían resueltamente mientras gritaban: —¡Muerte al realismo! ¡Abajo los grillos y los mosquitos! (alusión a los efectos de ruido en las piezas de Chéjov) ¡Gloria al teatro de vanguardia! ¡Viva la izquierda!

"La otra mitad, la derecha, los conservadores, chiflaba y clamaba con amargura: ¡Vergüenza al Teatro de Arte! ¡Abajo los decadentes! ¡Abajo el manerismo! ¡Viva el viejo teatro!".

En 1919, Stanislavski había regresado parcialmente a la fórmula realista de su gran época. Pero la "vanguardia" artística de los años que siguieron a la revolución era "futurista", construccionista, "freudiana", etc., y atacó furiosamente a Stanislavski, que venía a ser para ella el representante del realismo burgués. El Teatro de Arte no pudo sobrevivir más que gracias al aplauso del público popular, que se obstinaba en preferir ese teatro, y el apoyo del gobierno soviético y en particular de Lunatcharsky.

Stanislavski al envejecer decidió codificar su inmensa experiencia del teatro en un "sistema". Ese sistema es hoy en día esencialmente ambiguo, porque:

1o.— Stanislavski el director teatral, metido a escritor, cedió a las manías intelectuales de su tiempo, en el empleo de un vocabulario pseudo-filosófico, del que damos un ejemplo:

"Las grandes tareas constituyen uno de los mejores medios psicotécnicos de actuar indirectamente sobre la naturaleza psíquica y orgánica del subconsciente. No es sino cuando el actor se siente natural y confortablemente instalado en la vida interior de su personaje que su subconsciente podrá ser correctamente excitado por el conjunto de los elementos teatrales".

2o.— "Stanislavski inventaba desinencias imprevistas, inspirándose en el argot teatral (ruso), utilizaba expresiones populares desusadas o términos de psicología en su acepción corriente... El resultado es un vocabulario adoptado por la Rusia teatral, pero muy a menudo intraducible" (3). Ese vocabulario es, desgraciadamente, muy a menudo traducido literalmente.

3o.— La muerte impidió a Stanislavski terminar la redacción de su "sistema", que no conocemos sino por las notas y la tradición oral de sus antiguos alumnos, que las circunstancias han dispersado por los teatros del mundo entero.

No existe hoy casi ningún director teatral en el mundo que no se precie de Stanislavskiano. Los que no lo hacen son a menudo los que más le han robado. Las búsquedas de Stanislavski fueron tan diversas y tan fecundas que no existe ninguna "invención" del teatro contemporáneo cuyo origen no se halle en una de las fases por las que pasó el Teatro de Arte de Moscú. Copeau, Dullin, Baty, Pitoef, Joucvet, le debían una enormidad y así lo han reconocido. Pero la diversidad de los períodos del Teatro de Arte y la ambigüedad de los términos del Sistema son tales que hoy en día se defienden, en nombre de Stanislavski, las más opuestas concepciones del teatro. Es en nombre del Sistema que en un sitio se reemplazan bocadillos por pantomimas, en otro se exige a los actores que hagan ejercicios de yoga antes de entrar en escena, y que más allá se hacen preceder los ensayos de un curso de metafísica, ¡y qué metafísica!

T. P...., antigua alumna de Stanislavski, enseñaba dirección de Roma. Ella concede la mayor importancia a los procedimientos de "concentración" y "desconcentración", que interesaron una época al gran director ruso. Un día en que hacía ensayar **Romeo y Julieta**, obligó a los dos actores a tenderse sobre el suelo de un cuarto con las persianas cerradas: "Y ahora, repitan 'yo te amo', 'él me ama', contrayéndose de continuo antes de decirlo". Romeo y Julieta comenzaron el ejercicio. "Bien —dijo T. P...— continúen hasta que yo regrese". Ella salió cerrando la puerta con llave. Romeo era un napolitano y Julieta una delgada y nerviosa turinesa. Cuando T. P... regresó, tres horas después, ambos estaban ojerosos. Pero ella no vió la malicia. "Muy bien —les dijo— y ahora, relájense y comiencen de nuevo".

Afortuadamente, el Teatro de Arte sigue representando cierto número de obras en la puesta en escena de Stanislavski muy escrupulosamente respetada y a menudo con los mismos actores. También poseemos las notas muy detalladas que él escribió para la puesta en escena de **Otelo**, precisamente poco antes de su muerte. Podemos así reconstruir lo que era el método de trabajo de Stanislavski después de medio siglo enteramente consagrado al teatro.

En ese método de trabajo lo que quiero tratar de describir sucintamente, empleando lo menos posible las palabras que se usan de ordinario cuando se habla del Sistema.

— O —

Los ensayos propiamente dichos eran precedidos por explicaciones de texto, que duraban por lo menos un mes y a menudo mucho más. Ese trabajo no se hacía sobre el escenario, sino "alrededor de la mesa", en un escritorio, alrededor de una mesa de verdad, donde se sentaban el director, a menudo el autor y todos los actores con texto, lápiz y papel, varias horas al día. Ese trabajo preparatorio sigue siendo la regla en la mayor parte de los teatros rusos.

La explicación de texto se parecía mucho a la que existe en los liceos franceses para el estudio del teatro clásico: análisis de la pieza en su unidad, acto por acto, escena por escena, descomponiendo cada escena en las diversas fases del conflicto. Eso conducía a dividir la obra dramática en cierto número de **secciones**, nada arbitrarias, sino correspondiendo a las articulaciones reales de la sección dramática, lo que Stanislavski se esforzaba sin cesar de mantener presente a todos, recordando perpetuamente la "línea general" de la pieza, del acto, de la escena.

El mismo trabajo sigue para cada actor, en función del rol particular que debe desempeñar en la pieza. Igual que la pieza en secciones, cada rol se descompone en una serie de tareas, que deben ser cumplidas dentro de la "línea general" del rol.

La segunda fase de los ensayos consistía en ayudar a cada actor a cumplir convenientemente cada una de sus tareas. Es lo que hace en principio todo director. Para mostrar lo que tiene de original el método de Stanislavski, debo alejarme un instante del teatro.

Recientemente me hallaba en el campo, con E. N..., quien ha sido actriz por largo tiempo. Son las siete de la noche, contemplamos el patio del vecino como espectadores. La escena está vacía. Pero sabemos que Justina, de veintidós años, su padre y su madre, se hallan, como todas las noches a esa hora, en la cocina de la granja, en compañía, quizás sí o quizás no, de algún campesino o campesina de visita, y que Julián, de veinticinco años, marido de Justina, va a volver pronto de su trabajo.

Ruido de motor, Julián entra en el patio con su motoneta y para guardarla se dirige al granero, en el lado opuesto. La puerta de la cocina se abre y Justina sale precipitadamente, atraviesa el patio corriendo, toma a Julián por los hombros y lo besa tiernamente. Escuchamos: "Querido". Generalmente Justina no sale de la casa cuando llega Julián.

—Tú ves, me dice E. N..., qué tiernamente ama Justina a Julián.

E. N... y yo nos vamos de la ventana. Pasa un tiempo.

—Justina, me dice E. N..., ha puesta alguna afectación al besar a Julián. Pero ha tenido que gritar muy fuerte "Querido", para que nosotros lo oyésemos desde el lado opuesto del patio. Supongo que sabe que la mujer del bedel me ha contado que ellos habían peleado mucho estos últimos meses, y que iban a lo mejor a separarse, ya que las escenas de celos de Julián son cada día más insoportables. Justina ha querido demostrarnos que la mujer del bedel ha mentido; ha querido darnos una demostración de sus buenas relaciones con su marido.

Pasa otro poco de tiempo.

—Reflexiono, me dice E. N..., reflexionemos. Recuerda cómo Justina abrió bruscamente la puerta de la cocina, en el mismo momento en que nosotros escuchábamos el ruido de la moto. Recuerda de qué manera corrió a través del patio, arreglándose el pañuelo sobre los hombros. Espera, espera, ¿cómo hacía para arreglarse el pañuelo? (E. N... reproduce el gesto), no lo hacía sin coquetería. No, no era a nosotros a quien quería hacer demostración de su amor, sino a Julián, pero se trataba de alejar su atención de algo. Probablemente hay alguien en la cocina cuya presencia ella sabía que molestaría a Julián. Ha querido atenuar el choque. Ella es muy torpe. Ese impulso inusitado ha debido despertar la sospecha de Julián.

Verificación inmediata: E. N... va a tocar a casa de los vecinos y allí encuentra al padre, la madre, Justina y el hijo del bedel, del cual está celoso Julián, y a Julián amodorrado en el rincón más sombrío.

¿Qué ha hecho E. N...? Ha asistido a una sección (de escena) y ha extraído su significación por aproximaciones sucesivas. ¿Cómo ha procedido? Ha confrontado a través del pensamiento la escena que acababa de ver con escenas análogas que ella había vivido personalmente, o que el azar le había permitido presenciar anteriormente. Ha confrontado la escena de la cual era espectadora con toda su experiencia vivida, hasta que pudo descubrir la realidad bajo la apariencia, hasta que fue capaz de enunciar una versión exacta, hasta que llegó a interpretarla con justeza. Interpretación justa: que puede ser verificada; ella fue a verificarla; tuvo pruebas de que la interpretación era justa.

Stanislavski procedía exactamente del mismo modo, pero en sentido inverso. En el teatro, el punto de partida es el enunciado, es decir, el texto del autor y las indicaciones de puesta en escena, y el punto de llegada, la escena representada. Stanislavski recomendaba al actor confrontar la sección que tenía que actuar con toda su experiencia vivida, hasta que llegara a descubrir la realidad bajo la apariencia y a interpretarla sobre el escenario con justeza, a cumplir exactamente su tarea. Stanislavski, en sus notas para la interpretación de Otelo, acto II, escena I, cuando la guarnición de Chipre, amenazada por los turcos, espera la llegada de los refuerzos al mando de Otelo:

"¿Cómo podría yo ayudar de lejos (4) a encontrar ese ritmo y esa medida de una espera nerviosa? Imagino la naturaleza de ese estado: todas las fuerzas del alma tienden hacia el objeto esperado. La imaginación excitada pinta los cuadros más horribles: naufragio de la flota, cientos de hombres saltan al mar y se ahogan... o el anuncio de una victoria de los turcos y de su próxima llegada; alegría salvaje de los enemigos, arrestos, interrogatorios, torturas —en breve, todo lo que los ciudadanos soviéticos han sufrido recientemente en China, lo que hemos sufrido muchos de entre nosotros, hechos prisioneros durante la guerra y tomados por espías.

"Si esos cuadros son extraños al actor, él encontrará bastantes recuerdos personales afectivos de este género. Quizás sabe lo que significa estarse de noche en el embarcadero, buscando en lo oscuro la luz del barco esperado. Quizás conoce el sentimiento de un marido, una mujer, un padre, una madre, que esperan la llegada de un tren retrasado por una catástrofe ferroviaria..."

Esta es la interpretación del papel por confrontación con la experiencia vivida. Stanislavski insiste mucho en la amplitud de la confrontación con toda la experiencia vivida del actor, directa o indirecta. Diderot ya escribía:

"Ellos (los actores) aprehenden todo lo que se llama su atención y van almacenando cosas en su espíritu. De esa colección almacenada proceden, sin que ellos se den cuenta, tantos fenómenos raros que se producen en su labor. Los grandes poetas, los grandes actores, y quizás todos los grandes imitadores de la naturaleza... los veo sin cesar con el cuaderno sobre las rodillas y el lápiz en la mano... Como el poeta, éste (el actor) bebe sin cesar en la fuente inagotable de la naturaleza".

Muchos actores se contentan con utilizar los "trucos" del oficio, para producir un "efecto" sobre el espectador, sin preocuparse de interpretar el texto con justeza. En las pequeñas compañías italianas no se da más texto a cada comediante que los bocadillos que debe pronunciar y, para que sepa dónde colocarlos, se le dan también los "pies", o sea, las últimas palabras del bocadillo precedente. Pero la regla más generalizada es que el actor trate de comprender su papel. No es en eso que Stanislavski ha introducido innovaciones.

La originalidad de Stanislavski reside en que:

1o.— No se contenta con que el actor apele a su experiencia vivida para "sentir" su papel. Exige que el proceso se cumpla hasta el final (Justina abriendo la puerta de cierta manera, corriendo con determinado ritmo, arreglando su pañuelo de un modo especial, etc.) y que llegue así a actos físicos muy precisos:

"...que el actor me diga con toda sinceridad qué hará físicamente, es decir, cómo va a actuar ( y no a sentir, que Dios lo preserve de eso) en las circunstancias creadas por el poeta, el director, el escenógrafo, el actor mismo en su imaginación, el luminotécnico, etc. Cuando esos actos hayan sido netamente precisados, corresponderá al actor cumplirlos físicamente (digo bien: cumplirlos físicamente, y no: vivirlos, porque el acto físico correcto engendra espontáneamente el revivir). Pero si se sigue el camino inverso y se comienza por pensar en el sentimiento y hacerse violencia para hacer salir el sentimiento, pronto el esfuerzo producirá una distorsión, el sentimiento degenerará en "afectismo" y la actuación se convertirá en imitación superficial".

2o.— Basta que los actos físicos descubiertos por el método indicado, sean reconstruídos exactamente para que la escena sea representada correctamente.

A propósito de Otelo, acto III, escena III:

"Los actores de intuición, de inspiración, viciados por las salidas fáciles de su temperamento ( y son justamente esos actores los que interpretan Otelo), construyen a base del sentimiento. Una vez en escena, es la inspiración y la intuición lo que buscan, como si fueran guías fieles, cuando son las compañeras más caprichosas y menos seguras. Ellas no vienen cuando se les ordena, sino que aparecen a su antojo, según su fantasía... Pero que el actor sepa que la inspiración no se manifiesta más que los días de fiesta. Hace falta pues, otra vía, accesible, fácil, en poder del actor y no, al contrario, una vía que tenga al actor en su poder, como lo hace la del sentimiento. Esa es justamente la línea de los actos físicos: el actor puede apoderarse de ella y fijarla fácilmente.

"...El sentimiento vendrá por reflejo, en la proporción que le sea otorgada ese día.."

"...Si el actor cumple, con la ayuda de palabras y actos, tareas físicas simples, pero de manera que sienta en ellas la verdad, que crea en ellas, puede estar tranquilo: habrá preparado un buen caldo de cultivo para el sentimiento justo y experimentará ese sentimiento en la medida en que le sea otorgado ese día. No podría hacer más: el resto procede del Señor".

(Reténgase bien de este último párrafo, ente otras cosas, que la tarea física consiste en palabras y actos, pero ya volveré sobre ello).

Schepkine decía (5): Tú puedes actuar bien o mal, no importa. Lo principal es que actúes justo. Son los simples actos físicos los que crean esa línea justa.

"Comúnmente, los actores proceden de otro modo. Unos, los actores artesanos se preocupan de la acción, no de la acción humana, cotidiana, sino de la acción del actor, teatral, lo que diríamos efectismo. Otros, actores de intuición y de sentimiento, no piensan en la acción y el texto, sino en el 'sub-texto', y si éste no sale, se le sacan de dentro a la fuerza. Esta violencia, generalmente, los conduce hacia el afectismo y la artesanía.

"Así, pues, que el actor cree el acto y, más todavía, que actuando el texto, no se preocupe del 'sub-texto'. Este último vendrá por sí solo, si el actor tiene fe en la verdad de su acto físico.

"Este consejo es particularmente importante para los actores desiguales. Que construyan su papel sobre actos físicos, sin preocuparse del sub-texto".

Texto capital que yo resumiría de la siguiente manera:

—El oficio de comediante se reduce en último análisis a una serie de tareas físicas muy concretamente determinadas: Justina arreglando su pañuelo de cierta manera, pronunciando: "Querido", con cierta entonación.

—Si el actor cumple correctamente sus tareas físicas, actúa justo. El sentimiento se añade por reflejo más o menos según el día.

—Una tarea física se compone de palabras y actos.

—El comediante de rutina( aquél que se contenta con utilizar los "trucos" del oficio, sin analizar el texto, sin confrontarlo con toda su experiencia vivida, etc.) y el comediante de sentimiento, caen en el mismo vicio del "efectismo".

Así resuelve Stanislavski práctica y teóricamente el problema que Diderot había enunciado tan justamente en su **Paradoja del Comediante.**

"Si el comediante fuera sensible, de buena fe, ¿le sería dado interpretar dos veces seguidas el mismo papel con el mismo fuego y el mismo éxito? Caliente en la primera representación, estaría agotado y frío como el mármol en la tercera...

"Si es él mismo cuando actúa, ¿cómo dejará de ser él mismo? Si quiere dejar de ser él, ¿cómo alcanzará el punto justo en el que debe colocarse y detenerse?...

"Lo que me confirma en mi opinión es la desigualdad de los actores que actúan con el sentimiento. No esperéis de ellos ninguna unidad: su trabajo es alternativamente fuerte y débil, cálido y frío, llano y sublime...

"¿Qué trabajo más perfecto que el de la Clairon? Sin embargo, seguidla, estudiadla, y os convenceréis de que a la sexta representación sabe de memoria todos los detalles de

su juego escénico tanto como todas las palabras de su papel (ella posee todas sus **acciones físicas**, nota de R. V.). Sin duda ella se ha fabricado un modelo al cual ha buscado conformarse; sin duda ha concebido ese modelo como el más alto, el más grande, el más perfecto que le ha sido posible; pero ese modelo que ella ha tomado de la historia, o que su imaginación ha creado como un gran fantasma, no es ella: si ese modelo fuera de su misma altura, ¡qué débil y pequeña sería su acción! Cuando, a fuerza de trabajo, ella se ha acercado a esa idea tanto como ha podido (cuando por confrontación con su experiencia vivida ella ha descubierto las **tareas físicas** a cumplir para interpretar exactamente su papel, sección por sección —paréntesis de R. V.) todo ha terminado; mantenerse firme ahí, es un simple problema de ejercicio y de memoria".

Después Diderot aborda el probleema más de cerca:

"Una vez depuesto el zueco o el coturno, su voz está apagada, él (el comediante) experimenta una extrema fatiga, va a acostarse; pero no le queda ni preocupación, ni dolor, ni decaimiento de ánimo. Sois vos quien lleváis todas esas impresiones. El actor está cansado y vos estáis triste; es que él se mueve sin sentir nada y vos habéis sentido sin moveros. Si fuese de otro modo, la condición del comediante sería la más infortunada de todas; pero él no es el personaje, él lo actúa, y lo actúa tan bien que vos lo tomáis por tal: la ilusión es sólo vuestra; él sabe bien que no es el personaje.

"...Las lágrimas del comediante descienden de su cerebro; las del hombre sensible ascienden de su corazón: son las entrañas quienes turban sin medida la cabeza del hombre sensible; es la cabeza del comediante la que produce algunas veces una turbación pasajera en sus entrañas..."

En fin, este enunciado perfectamente dialéctico:

—"A vuestro entender, el gran comediante es todo o no es nada.

—"Y quizás porque no es nada lo es todo por excelencia, su forma particular no contrariando jamás las formas extrañas que él debe adoptar.

Y aún más:

"Es la extrema sensibilidad la que hace los actores mediocres; es la sensibilidad mediocre la que hace la multitud de los malos actores; es la falta absoluta de sensibilidad la que prepara los actores sublimes".

Lo que constituye el corolario del enunciado precedente. Recuerdo a Stanislavski, citado más arriba: "Que el actor me diga cómo va a actuar... y no cómo va a sentir, que Dios lo preserve de eso".

—O—

Una línea invisible es trazada por los bastidores de un escenario. Del lado de acá el actor es sólo él mismo; del lado de allá se convierte en otro sin dejar de ser él.

El se prepara más o menos tiempo para distraerse, de ese modo, de sí mismo. No quiero decir que él se "concentre", como creen deber hacerlo los actores que han comprendido paramísticamente el **Sistema** de Stanislavski. Se pasea, hace bromas tontas, endereza un cuadro, da una patada a un pedazo de madera que está en el suelo; se esfuerza de mil maneras por quitarse de encima ese género de preocupaciones que se llaman personales. Stanislavski, a propósito del gran actor italiano Salvini:

"La manera en que Salvini entendía su deber de actor es conmovedora. El día de la representación, desde la mañana, se dedicaba a ella; comía moderadamente; después de almuerzo no recibía a nadie. Llegaba al teatro tres horas antes, se dirigía a su camerino, se quitaba el abrigo e iba a pasear por el escenario. Si alguien lo abordaba, conversaba, después se alejaba, soñador, para encerrarse en su camerino. Un tiempo después, reaparecería con la camisa que se ponía para maquillarse o en bata; después de dar algunas vueltas por la escena, probar su voz, hacer algunos gestos, ensayar con un accesorio que necesitaba el papel, Salvini regresaba de nuevo a su camerino, se aplicaba la base... Entretanto, los tramoyistas habían comenzado a montar. Salvini conversaba con ellos, etc., etcétera".

El momento decisivo llega. Todo actor siente miedo en el momento de pasar la línea que lo separa de la escena. Algunos debutantes, en el último instante, deben ser empujados por sus camaradas. Aun los actores más viejos, los más experimentados, los más ilustres, aquellos que salen victoriosos de todo lance, sienten siempre este miedo en el momento de entrar a escena.

Pero una vez que el comediante ha franqueado la **línea**, la **distracción de sí consigo mismo** se opera. Ningún actor de buena fe pretenderá que él ha creído jamás ser Británico o Arnolfo de la misma manera que el loco cree ser Napoleón o Jesucristo. No, al contrario, el actor "actúa", "representa", y lo hace mejor en tanto que:

1o.— Se vea actuar y permanezca tan dueño de sí mismo que, al mismo tiempo que representa una escena de pasión, distinga quién entra y quién sale del teatro y sea capaz igualmente de guiñar un ojo a un amigo situado cerca del proscenio.

2o.— Se precipite hacia el fin de la escena, hacia el momento en que, después de haber cumplido la carrera impuesta, y franqueado todos los obstáculos sin jamás volver atrás, tenga el derecho de regresar al abrigo de los bastidores; se precipite hacia la salida de la escena como una liebre perseguida por los perros, sintiéndose sometido a la misma necesidad que precipita al paracaidista hacia el suelo, al nadador hacia el agua.

Esos dos aspectos del trabajo del actor son tan contradictorios en apariencia que rara vez un actor los confiesa simultáneamente. Tan pronto insiste sobre la libertad que su "métier" le permite tener en escena, se vanagloria de su desenvoltura, se enorgullece de haber notado que un espectador decía algo al oído de su vecino al mismo tiempo que él gritaba en escena: "Que hubiese muerto..."; como celebra su sumisión absoluta a la inspiración y glorifica al cielo o a su propio genio por el don que le ha sido otorgado. Pero es sólo poniendo en evidencia los dos aspectos de esa contradicción perpetuamente experimentada por el actor, que uno puede descubrir en toda su realidad la labor de éste.

Y es sólo llevando al extremo esa contradicción y resolviéndola a cada instante dentro y a través de su labor que el gran actor se revela como tal.

El orador procede de manera análoga. Siente el miedo escénico al subir a la tribuna. La **distracción de sí consigo mismo** se opera. El se oye y se ve hablar, mira la hora, vigila las reacciones de tal y cual espectador. Pero al mismo tiempo tiene la impresión de correr por un pasillo estrecho sin tener el derecho de volver la cabeza atrás, de ser perseguido inexorablemente, y que todo su discurso —palabras, gestos, entonaciones— se precipita hacia su desenlace con una necesidad tan imperiosa —si es un buen discurso— como la que impulsa el río hacia el mar.

El hombre que se encuentra en un peligro extremo procede de una manera análoga. Un día fui cercado por la policía alemana. Me hallaba en la sala trasera de un café, en compañía de un resistente dudoso; había vacilado mucho, había sufrido el "miedo escénico" antes de comprometerme en esa acción. Pero desde que comprendí por diversas señales que el cerco iba a estrecharse, la **distracción de sí consigo mismo**, comenzó a hacer su operación. Empujé la mesa, corrí hasta la entrada del salón de la contadora; tres S.S. de uniforme estaban allí; calculé que se preguntarían un segundo si era yo a quien debían arrestar; atravesé, pues, el salón a grandes trancos, pero sin correr, para no señalarme por mi prisa; "actué" el cliente que sale normalmentee de un café; llegué a la puerta con tres pasos de ventaja sobre ellos; fuera, había el "black-out" de una alarma; corrí con todas mis fuerzas, oí sonidos de silbatos detrás de mí, muy cerca, pero yo conocía bien el barrio, era mi ventaja; me precipité, haciendo todos los rodeos necesarios, hacia un asilo próximo y seguro. Durante todo ese tiempo , que fue muy corto y muy largo al mismo tiempo, me vi, con todos los gestos que hacía y todo el decorado a mi alrededor, me vi tan nítidamente como el espectador ve al actor en escena, y con la misma perspectiva de lejanía. Al mismo tiempo, sin embargo, calculaba, decidía y llevaba a cabo las decisiones tomadas con una extrema prontitud, sin el menor alejamiento del suceso. Y, a la vez, totalmente alejado del suceso, ya que me veía como si fuera otro. Después, desde el mismo instante en que estuve seguro, la **distracción de sí consigo mismo** cesó, me encontré con las piernas flojas, el corazón palpitante y literalmente clavado al sitio en que me hallaba.

Imagino con facilidad que la liebre perseguida por la traílla procede de manera semejante.

"He visto —cuenta Du Fouilloux, ilustre cinegetólogo— a una liebre tan maliciosa, que desde que oía el cuerno, salía de su escondrijo, y aunque hubiera estado a un cuarto de legua de allí, se iba a nadar al estanque, sosteniéndose en medio de éste sobre los juncos... He visto correr a una liebre dos horas delante de los perros, la cual después de tan larga carrera, empujaba a otra liebre y se metía en su guarida... Las he visto correr hacia un rebaño de ovejas paciendo y quedarse en medio del rebaño obstinadas en no alejarse de allí".

Imagino a esas liebres, desde que oyeron el cuerno, **distraídas de sí mismas**, de un modo muy parecido al del actor entrando en escena, del orador tomando la palabra en la tribuna, de un hombre que se halla en un peligro extremo. (6) La **distracción de sí consigo mismo**, la total libertad dentro de la total necesidad, define el comportamiento de todo ser viviente implicado en una acción dramática. Es lo contrario del sueño, en el que el animal, el hombre no se distrae de sí sino muelle, pasivamente. Es el estado de vigilia en su tensión extrema. Las iluminaciones de la inteligencia, reservadas al hombre porque él añade a la conciencia animal la conciencia de la conciencia, el pensamiento **reflexivo**, proceden de la misma maneera; he ahí por qué se tiene igualmente tendencia a considerarlos como un don, una "gracia". La **distracción de sí consigo mismo** define igualmente la acción dramática, que es la imitación de la vida y la vida misma, la que no puede describirse exactamente más que como acción dramática, que comienza y termina y que, del nacimiento a la muerte, se desarrolla anudando y desanudando todos los conflictos implicados en la situación inicial, en la elación del germen consigo mismo y con todo el medio interior y exterior

1.—De su libro **Experiencia del drama** (Experience du drame), Ed. Correa, Paris, 1953.

2.—Se sabe que en 1919 Knut Hamsun se convirtió en colaborador y teórico del nazismo. He ahí a dónde conducen el espiritualismo y las torres de cristal demasiado cerca del cielo. (Nota del autor).

3.—M. Gourfinkel, introducción a la puesta en escena de **Otelo**, con Stanislavski, en las Editions du Seuil.

4.—Stanislavski, retenido por enfermedad en Niza, envía consejos por cartas a la "troupe" del Teatro de Arte de Moscú.

5.—Schepkine (1788-1863), es considerado el más grande actor ruso: es el creador de la actuación realista, verdadero predecesor de Stanislavski.

6.—..."va de suyo que no se nos ocurre negar a los animales, la posibilidad de actuar de manera metódica, premeditada. Al contrario. Un modo de acción metódica existe ya en germen dondequiera que el protoplasma, la albúmina viviente existen y reaccionan, es decir, ejecutan movimientos determinados... como respuesta a determinadas excitaciones externas... Entre los animales la capacidad de actuar de manera consciente, metódica, se desarrolla a medida que se desarrolla el sistema nervioso, y entre los mamíferos alcanza un nivel ya elevado. En la caza de la zorra como se practica en Inglaterra, se puede observar diariamente con qué precisión la zorra sabe aprovecharse de su gran conocimiento de los lugares... Entre nuestros animales domésticos, que la sociedad de los hombres ha desarrollado más todavía, se pueden observar rasgos de malicia que se sitúan de hecho en el mismo nivel que aquellos que observamos en los niños". **(Engels, Dialéctica de la Naturaleza).**

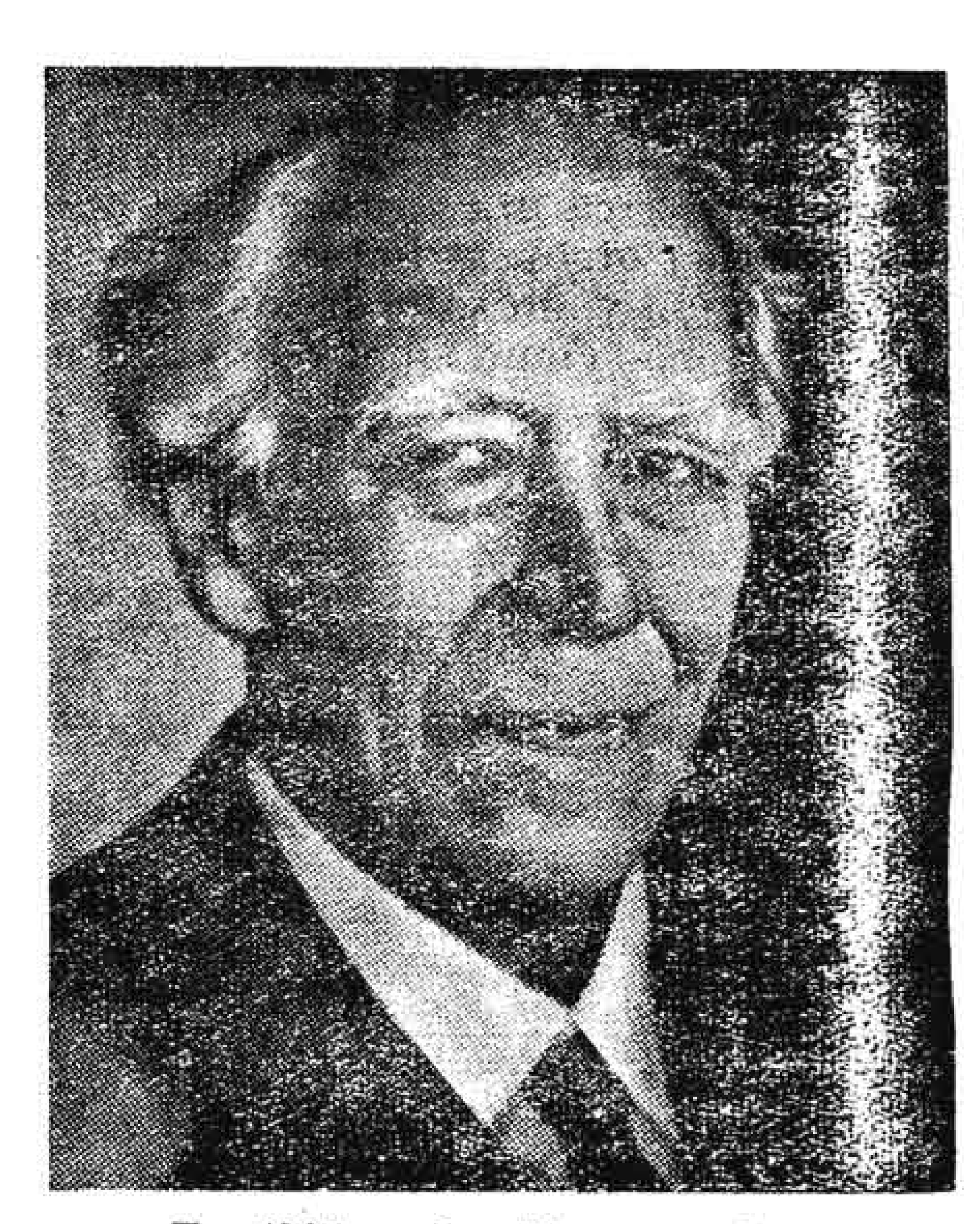
# STANISLaVSKI

## su VIDA en el ARTE

**Por Rine Leal**



*—Stanislavski en 1873, a los 10 años.*



*En 1937, a los 74, en medio del apogeo internacional y el reconocimiento general.*



*-En 1899, a los 36 años, comienza el Teatro de Arte.*

El nombre y la obra de Stanislavski han quedado tan firmemente unidos a la historia del teatro ruso, que en realidad cuesta trabajo separar uno de los otros. Aunque tardío en su aparición y sin salir de los elementos litúrgicos como en el resto de Europa, Rusia conoció por primera vez el teatro en el año 1672 (exactamente el 17 de octubre) gracias a un decreto de Alexis, el Zar padre de Pedro el Grande. Producto de la intervención de elementos venidos del resto del Continente, Rusia saboreó en el siglo XVIII un desarrollo cortesano de la escena que culminó en 1806 con el establecimiento del primer grupo teatral ruso, el del Teatro Imperial Maly. Al mismo tiempo, en multitud de sociedades culturales, de círculos sociales y de pequeñas ciudades, se fue formando un fermento que culminó en el andar de los años en la obra de Puchkin, Gogol, Stchepkine y Griboiedov. Cuando Stanislavski nace, ya estaban dadas las bases para su obra.

Constantin Sergueievitch no se apellidaba Stanislavski, sino Alexeiev. Provenía de una familia burguesa y más atrás, en la quinta ascendencia, su origen era más humilde. La familia Alexeiev emparentaba directamente con un antiguo siervo, que ni siquiera tenía derecho a un apellido y que hubo de formar éste con un derivado de su nombre Alexis; este siervo, decididamente de gran iniciativa, compró a sus amos la libertad gracias a un descubrimiento que realizó para entretejer hilos de oro. A mediados del siglo pasado, la familia se había elevado de clase hasta alcanzar la burguesía y creó la factoría Alexei para continuar la explotación del descubrimiento del iniciador del nombre. Una de las ramas, un primo hermano de Constantin, llegó a ser nada menos que Alcalde de Moscú y sucesor de Nicolás Rubinstein en la dirección del Conservatorio de esa ciudad. La abuela materna del futuro director teatral era actriz y francesa de nacimiento (Marie Varlet) llegada a San Petersburgo en 1847 para iniciar una temporada en Rusia. Allí conoció al ingeniero Iakovlev con quien se une ilegalmente y tiene dos hijas, muriendo en la soledad del desprecio en 1885, criticada por toda la sociedad de Moscú. Una de sus hijas, se casa finalmente con Sergio Alexei y de esa unión nace Constantin en 1863. Un siervo que gana una nueva clase social, gracias a su ingenio y su espíritu emprendedor, una abuela actriz de teatro francés, un primo hermano director del Conservatorio moscovita, una madre hija de unión no legitimizada, todo ello forma el ambiente familiar en el que va a vivir Constantin.

Su casa materna era frecuente centro de reunión de artistas, bailes, reuniones culturales, representaciones amateurs y todo lo que va formando la inclinación teatral del joven Kostia (diminutivo cariñoso de Constantin) quien debuta a los tres años, encargado de incorporar un personaje de leyenda: el Invierno, en un cuadro alegórico, todo cargado de algodón para simbolizar la nieve. El niño tiene ya una intentona de actuación justificada: tiende la mano hacia el fuego, aunque tal cosa le había sido prohibida, y el algodón de sus vestidos comienza a arder. Llevando contra su voluntad a su cuarto, Kostia llorará largamente. Su primera "actuación" ha terminado en el fracaso y el regaño.

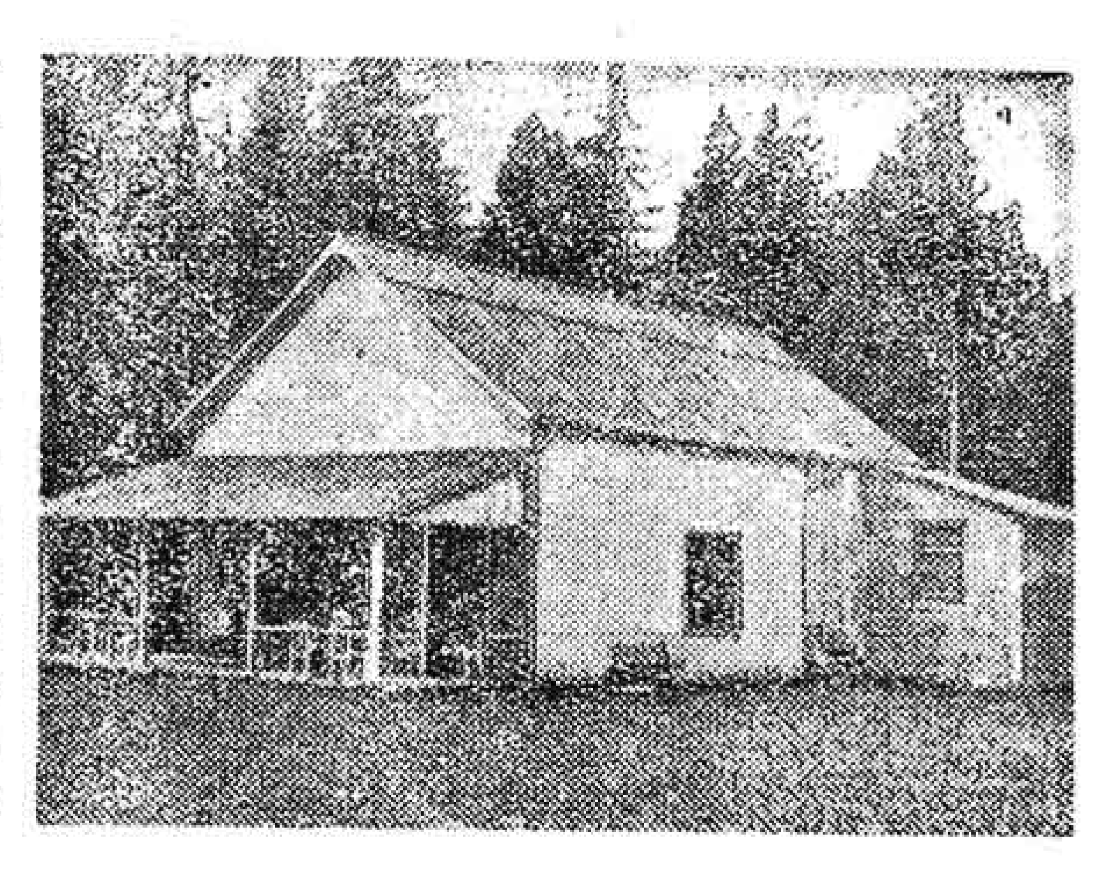
No es nada raro que más tarde, la vida teatral de Moscú le haya atraído. El mismo Constantin expresa que "el olor del gas, que por entonces iluminaba los teatros, ejercía sobre mí una influencia mágica". No es nada raro que con el resto de la familia integrara un círculo artístico para copiar y reproducir casi en privado, lo que ellos veían representar sobre la escena del Teatro Maly. Por fin convence a su padre y se hace construir en la casa de Lubimovka y en la gran casona de Moscú verdaderos escenarios. En compañía de sus hermanos y hermanas (Vladimir, Jorge, Boris, Ana María y Zenaida) el "círculo Alexei" deviene una especie de centro familiar y teatral que pronto gana un buen nombre en el barrio. No hay que añadir que Constantin es su director y animador, administrador, técnico y mejor crítico.

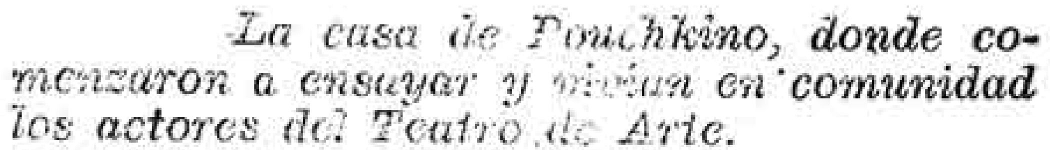
Es precisamente en la pequeña escena de Lubimovka, que a la edad de 14 años, el 5 de septiembre de 1877, Constantin tiene su primer papel semiprofesional en "La Taza de té". Pero al poco tiempo, el joven no se contenta con los aplausos de la familia: decide ingresar en 1885 en los cursos dramáticos de la Escuela de Teatros Imperiales, alternando la escena con su ocupación burocrática y burguesa en la fábrica Alexei. A las tres semanas deja la Escuela. Viajante frecuente a Lyon para atender un asunto de negocio, Constantin decide ingresar como "alumno libre" en el Conservatorio de París, pero una nueva decepción le espera allí: nada de lo que él anhelaba para el teatro lo encuentra en las empolvadas aulas académicas francesas. Antoine y el "Teatro Libre" aún no habían ganado la batalla en París.

Mientras tanto el modesto círculo Alexei continuaba creciendo y anotándose éxitos en pequeño. En 1887 de vuelta a Moscú Constantin actúa bajo la dirección de un viejo profesional, Alejandro Fédotov, quien inmediatamente se interesa en el joven. La relación es mutua y junto al pintor Sologoub y Fiodor Komissargevski ambos integran la "Sociedad de Arte y de Literatura" que se propone como sus fines "dispensar a sus miembros los conocimientos artísticos y literarios, contribuir al desarrollo del buen gusto y permitir a los talentos escénicos, musicales, literarios y artísticos, revelarse y desarrollarse".

Ya Constantin ha dejado atrás su nombre de familia. Dos años antes actúa bajo el nombre de Stanislavski que muchos han falsamente supuesto siempre como el verdadero. El apellido lo tomó prestado de un médico conocido suyo, quien a su vez lo robó de una bailarina a la que amaba en secreto. En 1888 Constantin encuentra a la joven actriz María Perevostchikova (Lilina era su nombre de teatro) y se enamora vivamente de ella; logra que la familia la deje venir a Moscú para ingresar en el círculo teatral de Constantin, actúa junto a ella en "Cábala y Amor" de Schillei y finalmente se casan el 5 de junio de 1889. La unión fue duradera y sólo la muerte de Constantin en 1936 la interrumpió. Lilina fue su mujer y

al mismo tiempo secretaria, confidente y actriz del "Teatro de Arte" donde interpretó cerca de 40 personajes. En una de sus frecuentes turnés por Rusia, Isadora Duncan trata de seducir a Stanislavski para unir su nombre a su valiosa e importante colección de amantes. Lo invita a cenar a su casa y comienza a danzar para él al mismo tiempo que va dejando caer sus prendas de vestir. Stanislavski enmudece, corre al teléfono y llama a Lilina: "Ven rápido. Isadora está haciendo una demostración de





*La casa de Pouchkino, donde comenzaron a ensayar y vivían en comunidad los actores del Teatro de Arte.*




belleza tal que sería una lástima que te la perdieras". ¡El hombre de teatro no había visto en la Duncan más que a la artista, no a la mujer que provocaba! Hay una carta de Constantin a su esposa que expresa perfectamente su pensamiento con respecto al matrimonio: "El amor de una mujer es una cosa y el amor al teatro es otra cosa. Son dos sentimientos absolutamente diferentes, pero uno no excluye al otro".

Es allí, en la "Sociedad de Arte y de Literatura", en esa asociación típicamente burguesa donde Stanislavski se convierte en un reputado director. Entre 1885 y 1890, el conjunto de Jorge II, Duque de Sajonia-Meiningen, hace la turné por Rusia. Constantin anota en su diario íntimo: "No me perdí una sola representación. No hacía más que observar: estudiaba y desde antes de su llegada, en mi espíritu había comenzado a precisarse la imagen de lo que debía ser un director teatral, bajo sus múltiples aspectos". Durante una ausencia de Fédotov, Stanislavski realiza su primera puesta en escena, una obra de Gniéditch "Las cartas arden", y concibe la escenografía en un ambiente de "realismo artístico". ¡Es la primera vez que él pronuncia esas dos palabras! En febrero de 1891 monta "Los frutos de la Ilustración" en Iasnia Poliana, en homenaje a su autor León Tolstoi y meses después "La aldea Stepantchikovo" basado en la novela de Dostoievski, a la que siguen "Uriel Acosta" de Gutzkow, "Otelo" de Shakespeare, "Hannelé" de Hauptmann, "Mucho ruido para nada" y "Noche de Reyes" de Shakespeare nuevamente y finalmente en enero de 1898 la "Campana sumergida" de Hauptmann. Entre los espectadores hay una figura familiar ya a ese teatro, quien envía una carta a Stanislavski pidiendo una entrevista para conjugar sus esfuerzos en la fundación de una nueva escena: Vladivir Ivanovitch Némirovitch-Dántchenko.

¡La aventura del Teatro de Arte de Moscú (MCHAT son sus iniciales en ruso) iba a comenzar!

El encuentro de esos dos hombres de teatro es el 22 de junio de 1897 a las dos de la tarde, una fecha que se puede señalar como el momento histórico más importante en el pasado siglo para el teatro. Reunidos en el "Bazar Eslavo" para almorzar, la conversación se prolongó 18 horas, descubriendo la perfecta identidad de concepciones artísticas de ambos. Némirovitch-Dántchenko poseía una cualidad que apasionaba a Constantin: su honestidad artística. En 1896, el mismo año del estreno de "La Gaviota" de Chéjov, Dántchenko había obtenido el premio Griboiédov por su pieza "El precio de la Vida". Molesto por ese premio que juzgaba injusto, el autor pidió su revocación y que el mismo le fuera concedido a Chéjov cuya obra juzgaba superior a la suya y no cesó de quejarse jamás del error del jurado. Constantin acepta sin dilación su superioridad como crítico y hombre de letras, pero al mismo tiempo asegura su preponderancia como director, y la colaboración se mantuvo durante toda su existencia, asegurando así la unidad y el trabajo del Teatro de Arte.

Hay un detalle que, poco conocido, revela las verdaderas intenciones de estos dos artistas: el primer nombre ideado para su nueva escena fue la de "Teatro Artístico Asequible", es decir, conllevaba la idea de un teatro democrático, popular asequible para las masas, cosa que no se obtiene hasta la llegada de la Revolución 20 años después.

El dinero inicial se logra por suscripción entre la inteligencia liberal rusa de ese momento, pero no supera a los 28 mil rublos y no es hasta 1902, en que gracias a la ayuda generosa de un Mecenas, Savva Morozov el teatro se instala en su propio edificio. Para la labor inicial el grupo de 39 personas (23 actores y 16 actrices) se dirige a una finca en las afueras de Puchkino, cerca de Lukimovka, donde viviendo una existencia casi comunal, el grupo ensaya en un local improvisado como escenario. Y aunque nos parezca hoy una cifra pequeña, los ensayos no son enormemente largos: 74 para "El Zar Fiodor", 36 para "Antígona", 35 para "El Mercader de Venecia", 27 para "La Gaviota" y 24 para "Hedda Gabler". El récord de ensayos fue alcanzado 15 años

después con 190 para "Los Hermanos Karamazov" que duraba dos representaciones.

Para iniciar la temporada, el Teatro de Arte alquila un local poco cómodo, de 815 localidades, en la calle Karietny donde debuta con "El Zar Fiodor" el 14 (26 con el antiguo calendario ruso) de octubre de 1898. El éxito es inmediato, todo Moscú quiere ver ese nuevo teatro que se declara tan ambicioso, tan lleno de promesas y proyectos. Pero "El Mercader de Venecia" fracasa, "Antígona" es abandonada voluntariamente pues el grupo constata que no está a la altura de la pieza y la crisis amenaza a Stanislavski. Es así que el 18 de diciembre el telón se abre sobre "La Gaviota" de Chéjov, que había conocido años antes un fracaso ruidoso en San Petersburgo.

Némirovitch es aquí decisivo. Es él quien convence a Stanislavski sobre los valores de esta pieza, que estaba juzgada como imposible de actuar, (Constantin confesaría en una carta: "para mi vergüenza, yo no entendía la obra") y logra que se incluya en el repertorio de la primera temporada. El telón se cierra sobre esta obra, donde se juzgaba el futuro incierto del Teatro de Arte, sin un solo aplauso: los actores se miran los unos a los otros, ¿hemos fracasado? De pronto es el paroxismo, la sala puesta de pie vitorea a la representación, los hombres y mujeres se precipitan al escenario para besar a los actores, otros piden que se envíe un telegrama de felicitación a Chéjov, todos quieren abrazar a los actores y Stanislavski no sabe qué hacer.

El Teatro de Arte se convierte universalmente en La Casa de Chéjov, como la Comedia Francesa lo es de Moliere, el Festival de Stratford de Shakespeare y Epidauro de los clásicos griegos.

Y sin embargo sería interesante anotar aquí las especiales relaciones de amistad y trabajo que ligaron a Stanislavski y Chéjov. Aunque Chéjov fue uno de los mejores críticos que tuvo el Teatro de Arte, con extrema frecuencia se quejó de la intención que Constantin daba a sus obras. Cuando "El Jardín de los Cerezos" (1904) exclamó: "Pero es terrible ¡Usted hace durar 40 minutos el cuarto acto que debe contar 12 minutos como máximo! Todo lo que puedo decir, es que Stanislavski ha masacrado mi obra!". En otra ocasión dijo: "No he escrito mis piezas para hacer llorar, es Stanislavski quien las ha convertido en lacrimosas". Cuando "Las tres hermanas" (1901) en que los efectos de sonido tan caros a Stanislavski estaban presentes durante toda la representación en forma de ruido de cigarras, ladridos de perros, etc., Chéjov se enfureció: "¡Escuche! Escribiré una obra que comenzará así. ¡Qué día más bello, más suave! No se escuchan ni pájaros, ni perros, ni cuco, ni buho, ni ruiseñor, ni cascabeles, ni reloj, ni siquiera un pequeño grillo". Y continuando la misma idea se expresó en los finales de su vida en el sentido de que escribiría una obra cuya acción se localizase en el Polo Norte, a fin de no escuchar ningún sonido extraño en la misma. "¿Por qué obstinarse en calificar "El Jardín de los Cerezos" como un drama en los affiches de propaganda? Positivamente Némirovitch y Alexeiev han visto ahí otra cosa de la que yo escribí: estoy listo para jurar que ninguno de los dos la ha leído atentamente", es una de sus últimas anotaciones al trabajo del Teatro de Arte.

Pero Stanislavski triunfa con sus obras y hasta el momento nadie le ha dado la razón al autor, sino al director. Espíritu altamente sensible, Chéjov mostró sin embargo una dificultad para concebir la representación de sus piezas y terminó por aceptar el juicio de los miembros del Teatro de Arte, a quienes siempre tuvo en alta estima y consideración. "Pero es que yo no soy dramaturgo" diría en otra ocasión y fueron precisamente los artistas del Teatro de Arte quienes le convencieron de este error fundamental. "Pero escuchen, si esto es una cosa asombrosa, es una cosa magnífica el teatro de ustedes" diría en otra oportunidad y este juicio final debe quedar como la verdadera opinión que siempre le mereció la labor de Stanislavski en la escena.

Después de el triunfo de "La Gaviota", el teatro de Arte de Moscú entró en la historia. A Chéjov sustituye Ibsen ("Un enemigo del Pueblo") y más tarde Gorki, conocido a través de Chéjov: "Los pequeños burgueses" en 1902, y "Los Bajos Fondos" en diciembre de ese año en medio de las tensiones políticas que precursaban la primera revolución rusa de 1904. Animado para escribir para el teatro por Chéjov, Gorki es el primero que en la escena rusa se atreve a exponer las lacras del sistema, presentar proletarios y hombres en miseria, todo el lado negativo del Zarismo y sus defectos. "Cada vez que la tensión política crecía en la vida interior del país cuenta Stanislavski, "Los Pequeños Burgueses" era prohibida por algún tiempo".

Para montar "Los Bajos Fondos", todo el elenco del "Teatro de Arte" se traslada a un asilo para pordioseros en Khitrov a fin de estudiar las reacciones y el "habitat" de los personajes que más tarde se trasladarían a la escena. Cuando esos olvidados de la sociedad se enteran de que están sirviendo de modelo para el teatro, se lanzan a llorar desesperadamente, mientras gritan: "¡Qué honor, qué felicidad!".

1903 es el año de "Julio César" de Shakespeare, que anteriormente había tentado a Stanislavski en recuerdo de la inolvidable versión del Duque Jorge II, su primer maestro. Sólo que esta vez es el propio director quien lanza una de sus extraordinarias frases: "Actuaremos" "Julio César" a la manera chejoviana": Dántchenko y el escenógrafo Simov se trasladan a Roma para copiar los tipos y la manera en que vivían los antiguos y Stanislavski hace una "biografía teatral" de los 150 partiquinos que intervienen en las escenas de masas hasta convertir la tragedia de Shakespeare en un drama moderno bien lejos de la grandeza imperial romana. La obra es un éxito pero dura poco en el cartel y Stanislavski saca una lección de humildad: "éramos como actores, inferiores a nuestros decorados".

No es hasta 1908 que se siente nuevamente tentado por el poeta inglés. A través de la Duncan, Cons-

tantin invita a Grodon Craig a venir a Moscú para montar "Hamlet" de acuerdo con la moderna concepción escénica del genial inglés. "Hamlet" se convierte en un quebradero de cabeza para todos y cuando sube a la escena en diciembre de 1911, ya existe una profunda disonancia entre ambos hombres de teatro. Gordon Craig deshumanizaba la tragedia, la colocaba sobre un ambiente abstracto y reducía al actor al mero detalle de algo accesorio (es de recordar que andando los años, Gordon Craig pidió que los actores fueran sustituídos por supermarionetas, que hicieran todo lo que se le antojara al director) mientras Stanislavski concebía su teatro con el actor en medio de una escena, su elemento más importante.

En 1905 es la llegada del Primer Estudio con Vsévolod Meyerhold a la cabeza. Este gran director ruso (el primero después de Stanislavski) no duraría mucho en el "Teatro de Arte" de donde lo expulsaban su afán de experimentación y búsqueda, de sacrificar el actor y el texto a sus propias concepciones. Stanislavski le ofrece su dinero ahorrado en siete años al frente del teatro y mano abierta en todos sus proyectos: Meyerhold deja el naturalismo de su maestro y comienza a trabajar el Simbolismo, mientras el reparto del "Teatro de Arte", salvado de la crisis económica gracias a amigos y Mecenas fieles, emprende una gira por Alemania, Austria, la actual Checoslovaquia y Polonia, donde resuelven sus problemas financieros gracias a un público fiel y elegante: la inteligencia europea se rinde a los pies de Stanislavski.

Al regreso del teatro a Rusia, Meyerhold ha dejado su huella en la escena: el Maestro se lanza pues por nuevos rumbos y el primer resultado es "El drama de la Vida" de Knut Hamsun que divide a un público ferviente. La mitad de los espectadores gritan: "¡Muera el realismo. Abajo grillos y mosquitos. Gloria al teatro de Vanguardia!" mientras la otra mitad exclama vociferando: "¡Vergüenza del Teatro de Arte. Abajo los decadentes. Abajo el manerismo. Viva el antiguo teatro!".

Pero el Simbolismo se impone en todo el mundo, superando la concepción realista y cotidiana del teatro. "La Vida del Hombre" de Andreiex y "El Pájaro Azul" de Meterlinck son los dos próximos estrenos, éste último una de las grandes creaciones del director ruso, gracias a una puesta en escena que Stanislavski califica de "ingenua, simple, ligera, alegre e ilusoria como un sueño infantil". "El Pájaro Azul" es el gran éxito del "Teatro de Arte", 438 representaciones entre 1908 y 1923.

Pero Stanislavski aún no está satisfecho: "No, a pesar del triunfo, no estaba satisfecho. No había hecho nada que pudiera enriquecer el arte del actor". Y entonces llega el "Método".

Es en Finlandia, mientras reposaba, que la primera idea de ordenar y sistematizar sus experiencias vino a la mente de Constantin. El descubrimiento de lo que se conoce actualmente como el "Método", es el sistema más completo de entrenamiento, de técnica interior, de introspección personal y artística, que el teatro ha conocido desde la aparición del primer actor griego. El primer espectáculo que se monta de acuerdo con los nuevos principios es "Un mes en la campiña" de Turgueniev (diciembre de 1909) a la que siguen "El cadáver viviente" de Tolstoi y "Los Hermanos Karamazov" de Dostoievski que es un espectáculo gigantesco que duraba dos representaciones, a pesar que la censura le había eliminado un tercio de su extensión original.

A partir de entonces es la perfección de su teatro y al mismo tiempo la aparición del discípulo preferido de Stanislavski, Eugenio Vakhtangov, ese extraordinario director muerto en plena juventud, en plena gloria, el 27 de febrero de 1922.

Es para Vakhtangov que Stanislavski crea nuevamente su "Primer Estudio", marcado por la poderosa personalidad de este nuevo y talentoso director, salido directamente de los trabajos de Constantin. "Este Estudio no debe ser un teatro" declara Vakhtangov, "él nace de las ideas de Constantin Sergueievitch, y está llamado a realizar sus proyectos, su doctrina..." Un segundo Estudio aparece en 1916 y el último en 1922, pero ninguno dejará un recuerdo tan singular como el que animara Vakhtangov.

En 1917, el "Teatro de Arte" es la suma de la inteligencia burguesa y liberal de Rusia, el favorito del público, el mimado por los críticos. Entonces se solía decir entre los jóvenes rusos: "He realizado mis estudios en la Universidad de Moscú... pero mi educación en el "Teatro de Arte". Después de casi veinte años de trabajo, la fatiga comienza a notarse a pesar de la sangre nueva que siempre representan los Estudios, a pesar de la sistematización de las ideas de Stanislavski, a pesar de la búsqueda a través del Simbolismo. La renovación llegaría en octubre de ese mismo año a través de la Revolución Socialista, de la toma del poder por el proletariado.

Aunque representante máximo de la sensibilidad liberal progresista, no obstante que la Revolución nacionaliza la antigua propiedad industrial de los Alexeiev, a pesar del decreto de Lenin nacionalizando todos los teatros y declarando en los primeros momentos la gratuidad de los espectáculos, Stanislavski no se asusta. En realidad, el "Teatro de Arte" siempre había tenido como premisa fundamental la creación de obras delante de públicos populares, de campesinos y obreros y sólo las condiciones sociales de la Rusia zarista había impedido que el Teatro cumpliera ese objetivo, pero ahora de pronto Stanislavski se encuentra con su sala llena hasta los topes por hombres jóvenes, soldados de la Revolución, obreros que jamás han puesto los pies en un teatro. Y sin embargo, todo marcha a la perfección y en el Moscú de los años iniciales, en medio del hambre, el bloqueo y las invasiones, el Teatro abre sus puertas a un público nuevo que apenas se atreve a hablar en voz baja en la sala, manteniendo una actitud de respeto y admiración ante aquella obra de la que había oído, tal vez, hablar en el pasado, pero que ahora y de repente, se convertía en su patrimonio diario, en su alimento nocturno. El repertorio continúa siendo el mismo, salvo dos o tres casos especiales como "Los Días de Tourbine" de Bulgakov, que fue retirada del repertorio más tarde por motivos ideológicos y en 1927 "El tren blindado" de Ivanov, verdadero precursor del "realismo socialista".

Mientras la URSS convulsionaba bajo la guerra civil y la intervención, mientras los alimentos faltaban en Moscú y los hijos de Constantin enfermaban gravemente, Igor y Kira de tuberculosis, una catástrofe hiere al "Teatro de Arte". En junio de 1919, una parte importante del conjunto que se encontraba de gira por el sur, es aislada por la guerra civil y obligada a cruzar la frontera; no es hasta tres años después que puede regresar a Moscú a unirse al resto de la compañía y para eso incompleto.

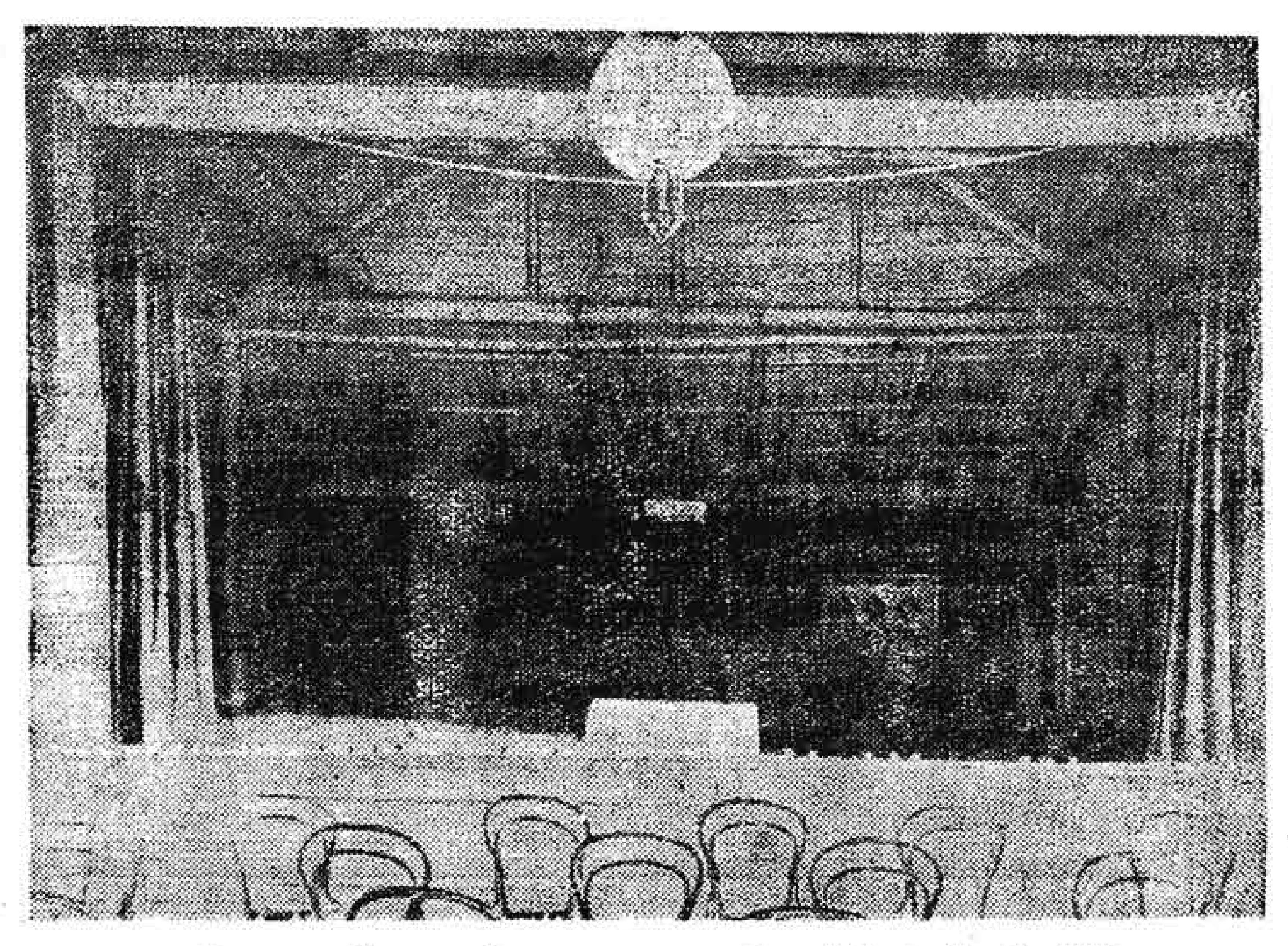
"Mi vida ha cambiado totalmente, "escribía en 1919 a la señora Gourevitch, "me he convertido en prole-

tario", y estas palabras prueban a las claras la posición que Stanislavski asumió frente a los acontecimientos de su país. Lleno de esperanzas funda su Estudio de Opera: Tal vez muchos, deslumbrados ante el trabajo teatral de Stanislavski, olvidan con harta frecuencia que el director ruso puso también su mano en la Opera de su época, modernizándola y haciendo que los cantantes fueran al mismo tiempo actores: "Tienen ustedes que cantar con todo su cuerpo y no únicamente con su voz como hasta ahora" expresaría a un actor de Opera en una ocasión.

En septiembre de 1922 el grueso de la compañía inicia una gira por el extranjero con el beneplácito del gobierno soviético. Durante dos años y mientras la URSS comenzaba su tarea de construcción tras la guerra civil, el Teatro de Arte representa 561 veces ante los públicos de Europa y los Estados Unidos, dejando en cada país visitado la semilla de su Método o sistema de trabajo, estableciendo la tradición stanislavskiana en el mundo entero y de paso, indirectamente, llegan a Cuba. En los Estados Unidos Boleslavski, la Ouspenskaya y otros dejan la compañía y comienzan a entrenar actores en el nuevo sistema. Son los alumnos de estos maestros los que van a crear todo una nueva sensibilidad en el teatro norteamericano, que a su vez influirá a los artistas cubanos estudiantes en Nueva York, quienes la trasmitirán a Cuba.

Stanislavski tiene ya 59 años y un total de 75 interpretaciones, 28 de ellas en el Teatro de Arte. "Me considero un actor de composición. Más aún, pretendo que todos los actores lo sean, colocándome en el punto de vista del carácter, de la creación interior, no del aspecto exterior". Es en esa época que comienza y termina "Mi vida en el Arte" su autobiografía y sus experiencias en la escena y luego "La Preparación del Actor" y "Construyendo un personaje" (que aún no ha sido traducido al español). Y deja otros varios volúmenes (5 en total) que recientemente han sido editados en la Unión Soviética. Y cosa casi desconocida: en 1891 Stanislavski escribe una obra titulada "Mónaco" sobre las salas de juegos y la sicología de los jugadores y de la que el propio autor apenas quería acordarse.

En 1924, a su regreso a la URSS, el panorama teatral ha cambiado radicalmente. Su alumno Meyerhold se ha convertido en la primera figura de la escena con su "Constructivismo" y la gente no quiere saber nada con el estilo del Teatro de Arte. Bajo la falacia de que el socialismo no sólo barría con la forma social anterior, sino también con todo lo que en el arte tuviera relación con la época de la burguesía, la sensibilidad oficial quiere renovar la forma artística a toda marcha y se apoya en Meyerhold y sus personales creaciones. En octubre de 1923, en el curso de una función conmemorativa del 30 aniversario de la fundación del Teatro de Arte, Stanislavski aparece por última vez (a los 63 años) sobre un escenario, en el rol de Verchinine en "Las Tres hermanas" de Chéjov. Preso de fuertes dolores cardíacos, su disciplina de actor le mantiene en pie hasta el final de la pieza, pero luego sufre una angina de pecho y tiene en lo adelante que guardar cama, ir a curar al extranjero y a partir de 1931 tener una enfermera a su lado. Pero en su mesa de noche, junto a las medicinas, hay siempre un cuaderno de notas abierto y un lápiz: no dejará de pensar, de trabajar, de estar en mente sobre un escenario hasta el momento de su muerte.



*La pequeña y pobre escena en Pouchkino, donde por primera vez Stanislavski trabajó con el conjunto del Teatro de Arte.*

Pero afuera en la calle, había una reacción contra los excesos de Meyerhold, en especial después de su puesta en escena de "El estupendo cornudo" de Crommelink donde los actores iban por un trapecio, descendían dando vueltas de carnero una rampa y hacían un entrenamiento de luchadores de pancracio. En 1928 Meyerhold había lanzado una de sus frases más desdichadas y crueles para con su antiguo maestro: cuando le hablan del aniversario del Teatro de Arte, exclama sorprendido e irritante, "¡Cómo, es que eso existe todavía!". Pero en 1932 los funcionarios de la cultura soviética recuerdan una frase de Lenin: "Si existe un teatro del pasado que es necesario salvar y conservar a todo precio, es el Teatro de Arte" y, en ese mismo año le confieren el nombre de Gorki al teatro de Stanislavski como homenaje al hombre que se atrevió a poner por primera vez sobre una escena, las obras de ese escritor. La Casa de Chéjov se convertía ahora en la Casa de Gorki, gracias a la Revolución.

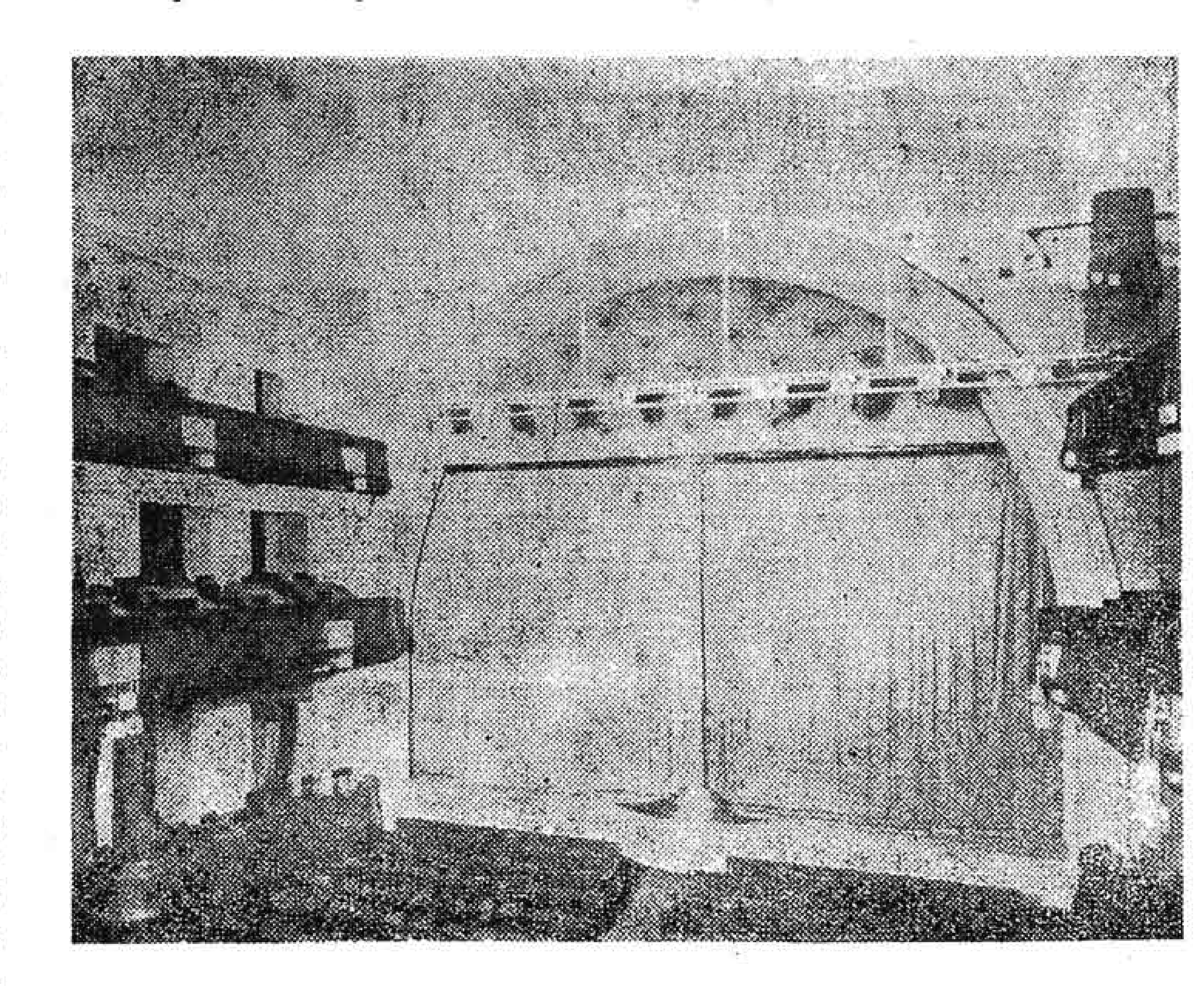
El 18 de enero de 1933 su 70 aniversario es celebrado con toda la pompa oficial y es el Presidente de la URSS Kalinin quien le confiere la Orden de la Bandera Roja. En 1938 es la apoteosis: su 75 cumpleaños es celebrado con la Orden de Lenin y la calle Leontievski recibirá el nombre de calle Stanislavski. Y una vez más, Constantin en medio del favor oficial, tiene otro de sus gestos que lo sitúan como un hombre libre de rencores y prejuicios: mientras Meyerhold es retirado de su teatro en edificación, mientras el "Constructivismo" se presenta como un formalismo, Stanis-

lavski le envía una carta ofreciéndole el empleo de director en su Opera a pesar de que la frase de su discípulo en 1928 lo había herido profundamente. “Yo me ocupo del arte en mí y no de mí en el arte” fue uno de sus conceptos más felices y este gesto para con Meyerhold explica que sus palabras fueron algo más que una bella salida.

En marzo de 1936 el Maestro está viejo, cansado, fatigado, pero no vencido. Stanislavski comienza a formar futuros profesores y pedagogos del arte teatral: “Pregúntenme, tomen de mí todo lo que puedo dar mientras esté aquí todavía”... dice a todos los que le visitan, mientras toma el sol en el patio de su modesta casa, siempre con un bloque de notas y un lápiz entre sus manos. “Vengan a verme con mayor frecuencia, dice a sus sucesores del Teatro de Arte. Me aburro sin todos ustedes, jóvenes y viejos. Tengo deseos, necesidad, de saber todo lo que pasa en el teatro, cada día, cada hora”. Aun sin estar presente su figura está en el escenario del Teatro de Arte y no será raro el caso de que en medio de un ensayo, el director o los actores corran al teléfono para llamar al Maestro en busca de solución. Con una modestia increíble, para un hombre que había recibido todos los honores posibles, Stanislavski no rehusa jamás prestar ayuda, escucha a todos, respeta las opiniones contrarias y cierra las discusiones con una sonrisa amigable. “Amo a los hombres que aman la vida” diría en una ocasión Gorki de él, definiéndolo de la siguiente manera “Stanislavski es el hombre en toda su belleza”.

El 7 de agosto de 1938, medio dormido, despierta a su enfermera y le

*La sala y la escena del Teatro de Arte de Moscú. Cabían 815 espectadores y el escenario era amplio y moderno.*



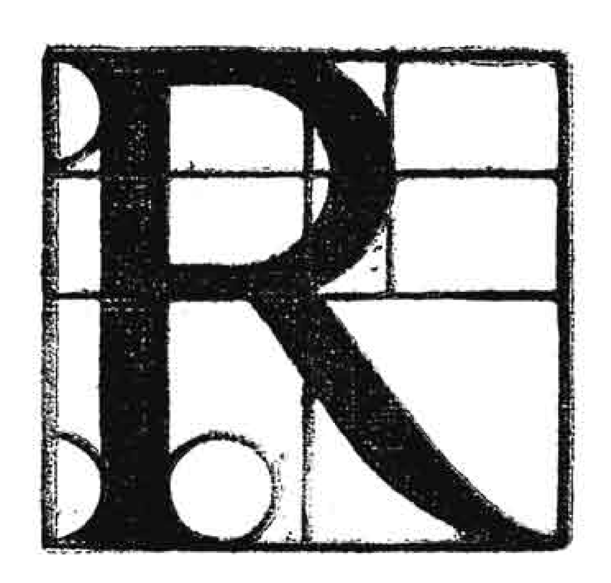
pregunta: “Pero, ¿quién se ocupa de Némirovitch-Dántchenko? ¿Está ahora como “una vela blanca solitaria”? (Un verso de Lermontov) ¿No está enfermo? ¿No carece de dinero?”. Su mujer le afeita por última vez y poco después Stanislavski se apaga lentamente en medio del recuerdo de aquél, con quien comenzó 40 años antes, la más extraordinaria aventura de la escena moderna: la creación del Teatro de Arte de Moscú.

Nada de lo que había antes sobre un escenario se parece a lo que hizo Stanislavski. Nada de lo que ha habido después de él, ha podido escapar a su influencia. Ese es el epitafio que yo propondría sobre su tumba...

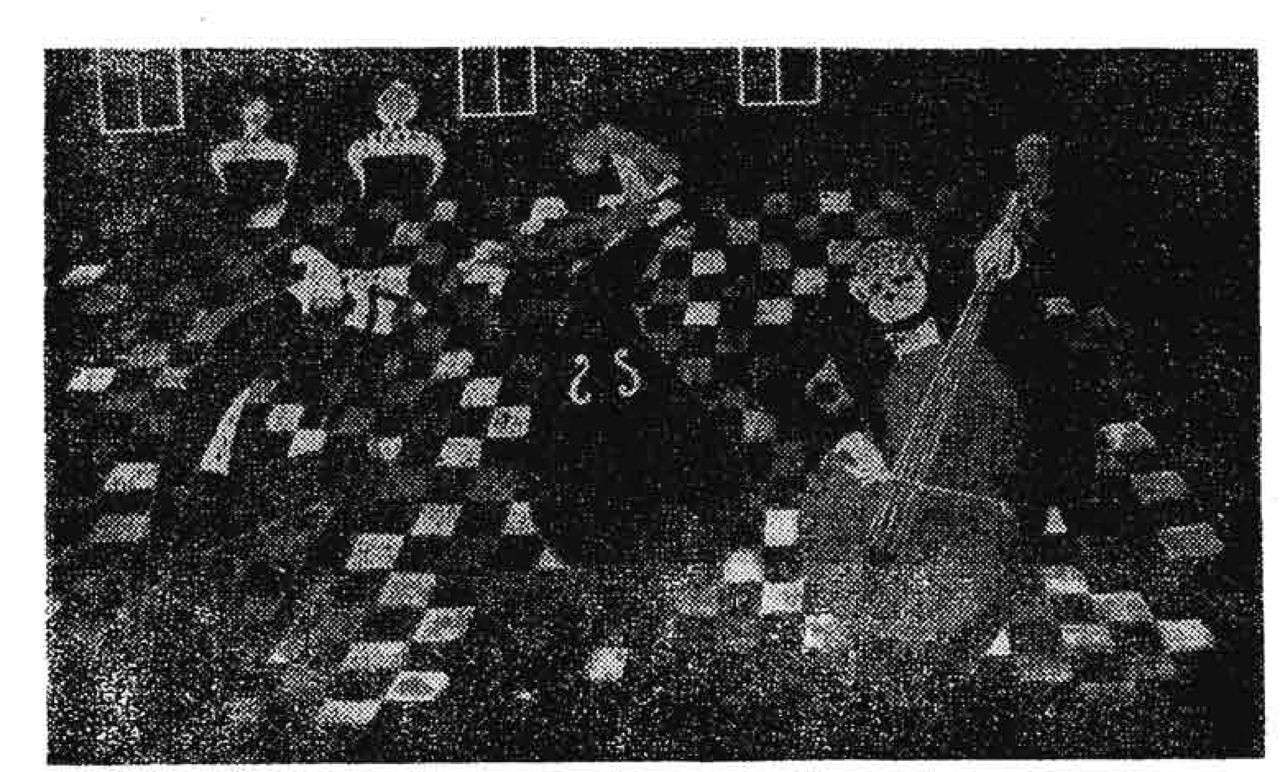
*“El drama de la vida” de Knu Hamsun, 1907. Lu- ustó de satirizar las experiencias simbolistas del Tea- tie.*



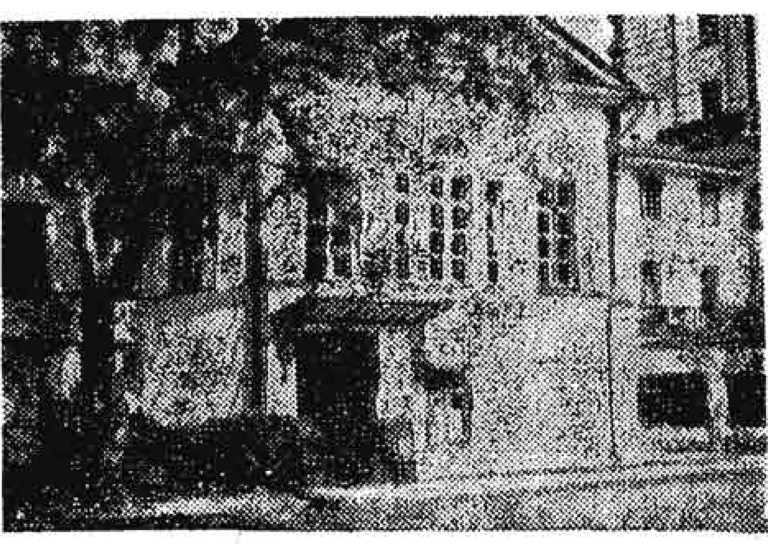
*“Un mes en el campo” de Turguenіev, 1909. Caricatura aparecida en “El Satiricón”.*



# STANISLAVSKI



*Stanislavski visto por prensa rusa de su tiempo: “La Vida del Hombre” de Andreiev, acto III, representado en 1907.*



*La casa de Stanislavski en la calle Leontievski, en Moscú. Aquí murió el 7 de agosto de 1938.*

# *presencia de* STANISLAVSKI *en nuestro teatro*

**Por Matías Montes Huidobro**

Nos asombramos. Algo estaba pasando. Sentados en la última fila, huyendo del "pregonero público" —es decir, el actor gesticulante y mecánico, la voz atronadora, la mano en el pecho y en la frente al llegar al "crescendo" del melodrama— acostumbrado, nos encontramos con que no escuchábamos una sola palabra del texto. Un actor impasible, de voz apagada y entonación monótona, natural a su modo, temeroso o incapaz de utilizar para nada la mímica de su rostro, la voz y todo lo demás, encerrado en su tablado, se perdía para nosotros. ¿Es un actor?, nos preguntábamos. Escépticos, veíamos que no hacía nada. La actriz parecía no quererse quedar atrás. Lánguida, tímida, amoscada, retorcida en una alejada silla, la voz apagada, la modulación ausente, sin querer decir una sílaba más alto que otra y sin querer mover un brazo más alto que el otro, atemorizada a cada instante por no "sobreactuar" su papel, preguntándose constantemente y con profundo pánico si había hecho un ademán mecánico, el cuerpo enjuto, se empeñaba por hacernos ver que no era actriz tan deliberadamente en su actuación por no serlo, que terminó por convencernos que no era. Y así el escenario comenzó a llenarse de actores que decididamente no actuaban ni hacían nada por el estilo y de actrices que se parecían tanto unas a las otras hasta el punto de no parecerse jamás a sus personajes. La altisonante "pantalla panorámica" del viejo actor de la vieja escuela había desaparecido y nos encontramos frente a otra cosa.

¿Qué era la otra cosa? El método, nos susurraron al oído. Stanislavski.

Efectivamente, nuestro teatro se había dirigido hacia el polo opuesto de la expresión. En muchos casos, de un todo altisonante a la nada incapaz, en una especie de escudo protector a la mediocridad y al talento ausente. Por supuesto que entre estos polos opuestos estaba lo fructífero de la corriente, el actor capaz y la actriz que no necesita aferrarse a Stanislavski —y a las otras fiebres de la "moda" teatral en turno— con la misma idiotez que lo haría una "pepilla" burguesa a los vestidos y cigarrillos de ocasión. Además, en términos generales, la palabra Stanislavski y su método, mal o bien aplicado, conducía a una evidente ruptura con los viejos moldes mecánicos del actor, a una renovación que a la larga —despojada de extremismos perjudiciales y erróneos— daría sus frutos. De este modo, ya resulta intolerable —aunque por supuesto aún sigue presente— el actor que no siga de un modo aunque sea indirecto o intuitivo, algunos preceptos de la actuación stanislavskiana. Es decir, que sobre todo lo malo que pueda resultar de un Stanislavski erróneamente conseguido en la puesta en escena, queda siempre la necesidad que tenía nuestro teatro de despejar el ambiente con la presencia de este hombre que hacía volver al actor su mirada hacia su naturaleza.

Hablar pues de los defectos de una actuación mecánica y convencional, resulta ya demasiado simple y evidente. Principios del trabajo físico del actor como éstos: "una criatura entorpecida, cuyo cuerpo por entero está sometido a las ansias del espasmo muscular, no puede sentir ninguna libertad en la escena ni tener una vida adecuada"; "he aquí que es necesario corregirnos a nosotros mismos; y aprender, de nuevo, a caminar, a movernos, a sentarnos, a recostarnos. Es esencial reeducarnos para ver o mirar, oír y escuchar en la escena"; "toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y real"; principios como éstos, digo, no pueden escapar ya en la escena cubana a ningún director o institución académica que se respete a sí misma, bajo el influjo directo o no de Stanislavski. Eso no excluye en modo alguno olvidos parciales pero es un bien la presencia de Stanislavski en el ambiente teatral cubano. Y eso no excluye tampoco los males; por ejemplo, que el simple dominio de un actor de la voz, sus movimientos, la expresión facial, diestramente aplicados a un trabajo escénico, sean mal mirados por los actores impasibles y las actrices lánguidas, adjudicándoles el "mote" de "sobreactuación". De Stanislavski en algunas ocasiones se han olvidado algunos de sus principios, también elementales: "a fin de expresar una más delicada y completa vida subconsciente, es necesario tener control de un aparato físico y vocal excepcionalmente preparado"; "en cuanto a la pobre gente de las últimas filas, tenemos voces debidamente colocadas y empleamos bien preparados métodos de pronunciar las vocales y las consonantes. Con la debida dicción Ud. puede hablar tan suavemente como si estuviera en un cuarto reducido, y esa pobre gente la oiría mejor que si Ud. grita"; "un actor no puede ser ni un imposibilitado ni un tullido, ¡tiene que disponer de todos los órganos!"; estos olvidos, digo, son mucho más importantes en el ambiente teatral de hoy entre nosotros, porque son los que están encerrados en los trabajos interpretativos más o menos a la sombra de Stanislavski. La actuación mecánica es ya, en general, un mal demasiado evidente para ser peligroso; el otro extremo de la nada, si debe mantenernos alerta.

Es decir, llegó un momento en la historia del movimiento teatral nacional en el que existió un reajuste, con sus beneficios y sus males, sus pro y sus contra, en el cual el nombre de Constantín Stanislavski constituyó las bases de esa renovación. ¿Sobre qué nombres recae la más destacada responsabilidad respecto a la aplicación del "método Stanislavski" entre nosotros? Para los presentes apuntes tengo que citar a José Gelada, Irma de la Vega, Andrés Castro, Adolfo de Luis, Adela Escartín, Vicente Revuelta. Del trabajo de José Gelada en Cuba tomamos la siguiente información del libro "Teatro Cubano Contemporáneo", documentado trabajo de Natividad González Freire: "Patrocinado por este grupo" —Teatro, funcionando en la Sociedad Nuestro Tiempo—, "José Gelada dio el primer cursillo realizado en La Habana sobre los conceptos generales del sistema Stanislavski, en el verano de 1951 y en el propio local de Nuestro Tiempo. Los conocimientos de Gelada sobre esta materia estaban acreditados por su asistencia a la academia del japonés Seki-Sano en Méjico, el que a su vez había sido alumno de Stanislavski. Con este esfuerzo, Teatro realizaba uno de los más caros anhelos de los jóvenes del momento: dar a conocer un método científico eficaz sobre la actuación dramática, que solamente los cubanos que habían estudiado en academias neoyorquinas habían podido aprender".

Por otra parte, desde el año 1951, el grupo "Las Máscaras", dirigido por Andrés Castro y trabajando inicialmente en el Palacio de los Yesistas, también realizó trabajos académicos y escénicos al conjuro de Stanislavski. Andrés Castro ofreció diferentes cursillos al grupo de actores que formaba el conjunto "Las Máscaras", así como a alumnos que no formaban parte de su compañía, y tenían su aplicación práctica de lo estudiado en clases al llevar a escena las obras de su repertorio. Los cursos de Andrés Castro condensaban las lecciones del método y eran acompañados también sobre principios de técnica de actuación tomados de las concepciones escénicas de Miguel Chéjov.

Otro aporte al conocimiento de Stanislavski, también realizado a partir de los primeros años de la década del 50, lo realizó Adolfo de Luis. Adolfo de Luis había tomado diferentes cursos sobre Stanislavski en los Estados Unidos del año 1947 a 1949. En el Dramatic Workshop de Piscator, con Reiken Ben-Ari del elenco del Teatro de Arte de Moscú, con Philip Schrager, Anthony Manino, Paul Mann y particularmente con Muriel Bowdin. Su primer curso de actuación lo ofreció en la Academia de Baile de Alicia Alonso, al terminar un curso que había sido iniciado por Lorna de Sosa. De Luis inició un trabajo más sistematizado dentro de un conocimiento académico en el cual los conceptos de Stanislavski aparecían un tanto dispersos y confusos. Mayores oportunidades de explicar el método las obtuvo en un curso completo ofrecido en la Universidad de Villanueva en el año 1952, que terminó con la presentación de la comedia "Días Felices" de Puget, en la cual los alumnos aplicaron sus conocimientos. A partir de este curso, empezó a funcionar el Teatro Universitario de la Universidad de Villanueva.

Durante esos primeros años de la aplicación sistematizada de Stanislavski entre nosotros, hay que señalar también el trabajo de Irma de la Vega, alumna de Seki-Sano en Méjico, que ofreció un Seminario de Arte Dramatico, auspiciado por la Asociación Cubana de las Naciones Unidas, en el cual aplicó el método Stanislavski. Los resultados prácticos de las clases se comprobaron, al parecer con éxito, con la presentación de "La Fuerza Bruta" de John Steinbeck en 1953. Posteriormente Irma de la Vega ofreció otros cursos, hasta que en años recientes ha venido trabajando en la Universidad de Las Villas, aplicando la técnica de Stanislavski entre los alumnos de dicha universidad, con resultados prácticos en la escena con

obras como "Esperando al Zurdo" de C. Odets.

La primera etapa del trabajo de Adela Escartín, estudiante de la escuela de Piscator en New York, en la aplicación del sistema, la realizó por breve tiempo desde el Ballet de Alberto Alonso, interrumpida por diferentes dificultades de local y trabajo. De ese modo, Adela Escartín limitó su enseñanza profesoral a grupos particulares. También en el caso de Adolfo de Luis la enseñanza privada del método resultó otro imperativo, hasta que en el año 1958 volvió a ofrecer un cursillo en Atelier, en el que tomaron parte conocidos actores como Berta Martínez, Manuel Pereiro, Eugenio Domínguez.

Adela Escartín, que había disuelto los grupos particulares por no poder hacer actuar a sus alumnos frente a un público, lo cual le parecía indispensable como estímulo, suspendió las clases, hasta que Adolfo de Luis dejó su primera sala Atelier. Desde allí reinició su enseñanza. Carlos Piñeiro se encargaría de la dirección de la sala en cuanto a las obras a representar, mientras que Adela Escartín podría abrir una matrícula ofreciéndole a sus alumnos algo parecido a un escenario, montando cada tres meses obras enteramente actuadas por ellos, con reparto que se alternarían. Esta actividad se prolongó hasta septiembre de 1958, en que la situación del país, la incosteabilidad de la sala y el agotamiento físico de Adela Escartín, llevaron a cerrar la sala y continuar en su casa una vez más con pequeños grupos.

La actividad por consiguiente de dos de las figuras más interesadas en el método Stanislavski, Adela Escartín y Adolfo de Luis, se habían dispersado para reducirse a clases particulares en los momentos en que inicia Cuba su Gobierno Revolucionario.

Mientras tanto, otro interesado en la mejor aplicación del método en Cuba había surgido: Vicente Revuelta, trabajando bajo la insignia de Teatro Estudio. Revuelta tuvo sus primeros conocimientos de Stanislavski a través de Adolfo de Luis y Adela Escartín. Después, en un viaje a Europa en 1953, asistió a un curso con Tania Balachova, en París. El curso aplicaba el método en su parte crítica, en la aplicación final del mismo a la escena por alumnos que se suponían ya entrenados. Tras diferentes lecturas en idiomas extranjeros, en el que Revuelta nos informa su interés por relacionar el método con el marxismo y la dialéctica, ya de vuelta a Cuba, recibe algunas clases de Adela Escartín y Adolfo de Luis. Es con este último, en el año 1956, cuando dirige "Mundo de Cristal" y tiene oportunidad de aplicar el método en relación con el trabajo de Adolfo de Luis, que interpretaba uno de los personajes de la obra de Williams. Reunido con un grupo de actores, Vicente Revuelta inicia sus trabajos sobre Stanislavski, guiado por el libro "Handbook of Stanislavski's Method" como base para los ejercicios. Ernestina Linares, Sergio Corrieri, Pedro Alvarez, Antonio Jorge, Raquel Revuelta, Rigoberto Aguila, inician el entrenamiento, que culmina con la presentación de "Viaje de un largo día hacia la noche" de Eugene O'Neil, aplicación rigurosa del método. Fundado ya "Teatro Estudio" como grupo escénico, surge hacia fines del 1958 como una necesidad académica para el desarrollo y la aplicación de los conocimientos sobre Stanislavski.

"Teatro Estudio" ha continuado sus labores aplicando el sistema durante la presente etapa revolucionaria. Iniciando sus labores durante los primeros cursos con la enseñanza de los ejercicios básicos, han realizado con posterioridad la invención de nuevos ejercicios, como ejercicios de desvirtuamiento de texto. Es decir, Teatro Estudio ofrece una adaptación del sistema que guarda relación con las circunstancias vitales de los alumnos, tratando de despojarlo un tanto de lo psicológico, procurando más bien la expresión de una psicología social a través de las realizaciones escénicas que ellos ejecutan.

Por su parte, mientras Irma de la Vega sigue realizando su labor sobre Stanislavski en Las Villas, Adela Escartín —tras años de incansables trabajos por lograr los mejores frutos para el teatro cubano con Stanislavski y luchando contra la voracidad de una televisión que casi siempre aniquilaba las fuerzas creadoras de los alumnos que preparaba— deja su labor académica a los planes concretos del Gobierno Revolucionario en lo que a la formación teatral se refiere. Adolfo de Luis, interesado en la pureza del método Stanislavski, ofrece un cursillo de graduación en el Teatro Universitario así como en el Teatro Nacional para su elenco dramático.

En general, Stanislavski, más o menos bueno, resulta una aplicación general a cuya presencia renovadora no escapa, en mayor o menor grado, entre coles y lechugas, ni la televisión. Muestra de ello lo son la presencia de Humberto Arenal en su trabajo permanente de Escenario 4, donde con altibajos existe la presencia de Stanislavski en TV Revolución; así como la propia de Adolfo de Luis en CMQ, ofreciendo un curso sobre el método a los actores de dicha planta.

Por supuesto que el balance final en la historia de nuestro teatro puede llevarse a discusión y que las objeciones pueden ser muchas, no al método, sino al resultado local. Pero es evidente que Stanislavski ha sido una necesidad para el teatro cubano de la cual nuestros actores deberían sacar el mejor fruto.

---

# CARTA DE VL. I. NEMIROVICH-DANCHENKO A C.S. STANISLAVSKI (1902)

*He estado pensando todo el tiempo, y he aquí a dónde llegué.*

*Me refiero a Satin.*

*La cuestión no reside en que usted tenga que idear cierta y determinada imagen para quedar entusiasmado con el papel. Yo, por ejemplo, veo la imagen con perfecta claridad, y puedo sugerírsela, pero usted no la ha de dar. Su insatisfacción ante el propio juego emana de otras causas. Usted debe crear, no una imagen nueva, sino nuevas modalidades.* Nuevas para usted. *Sus formas de expresar la pasión, el frenesí, la tensión espiritual, etcétera, ya están muy gastadas por usted. Y están gastadas no en los papeles (y por ello aún no le causa temor usarlas), sino durante su labor de director de escena. Los buenos actores que hayan trabajado con usted unos cuatro o cinco años, ya las conocen sobradamente. Usted mismo las conoce demasiado, y por eso ya no le entusiasman.*

*Esta noche no estaré en el teatro, y le escribo por si no pudiera verle.*

*Usted necesita..., inclusive, diré: usted tiene que regenerarse un poquito, transformarse algo-algo. Satin le ofrece una brillante oportunidad para ello, debido a que un papel más complicado no le daría ni tiempo ni posibilidades para tal regeneración. Usted tiene que hacerse ver en calidad de actor algo diferente al que estamos acostumbrados. Es necesario que, inopinadamente, veamos..., modalidades novedosas.*

*Le tengo ideadas muchas cosas. Antes que nada, hay que saber el papel al dedillo, como el Padre Nuestro, y elaborar una manera de hablar muy corrida, no acribillada de pausas: corrida y liviana. Para que las palabras fluyan de sus labios fácilmente, sin esfuerzos ni tensión.*

*Es ésta la parte más difícil de la regeneración.*

*Lo mismo debe suceder con los movimientos, aunque sea algo más fácil.*

*Yo, por ejemplo, imagino claramente a Satin, en el comienzo del cuarto acto, de la manera siguiente: está sentado sin haberse tumbado sobre la mesa —tal como lo hace usted—, sino apoyado contra la estufa, con los brazos detrás de la cabeza, en la nuca, mirando hacia allá, hacia la sala, hacia los palcos bajos. De esta manera sigue sentado largo rato, arroja sus frases completamente inmóvil, sin darse vuelta, ni una sola vez, hacia el lado de los que le dan las réplicas. Siempre mira hacia un solo punto, piensa en algo, pero oye lo que se habla en torno suyo, y replica rápidamente a todo.*

*Esto se lo digo, en calidad de muestra.*

*Luego, tendría que pescarlo en sus modalidades referentes a la manifestación del temperamento, y obligarlo a buscar nuevas expresiones. Quizá, diametralmente opuestas.*

*Penetrando en la psicología de su personalidad artística, noto que usted se entrega con mucha dificultad al papel, y ello se debe a que: 1ro.) no cree en la sensibilidad del público, y piensa que hay que darle constantemente mazazos en la cabeza; y 2do.) usted desea crear algo novedoso en cada frase. Y suele ser un poco pesado escucharlo a usted, debido a que, por la propia marcha del diálogo, por sus gestos, yo, como espectador, hace mucho ya que me he dado cuenta de lo que usted quiere decir, o de lo que usted desea representar. Y, no obstante, sigue insistiendo en ese detalle el que, por lo demás, no puede llegar a interesarme demasiado. Esto tiene lugar no sólo en algunas réplicas aisladas, sino, inclusive, en medio de los monólogos. Lo que yo quería conseguir de Moskvin y del tono de la pieza, se refiere, en igual medida, también a usted. Haré el siguiente ejemplo: ¿qué sucedería si fuera usted el que tuviese que pronunciar el monólogo acerca de la tierra justa? Pues, lo desmembraría en varias partes y se excedería en el desempeño. Y el monólogo no llegaría al espectador con facilidad. Precisamente en esa liviandad animada reside todo el encanto de la pieza. Y si se me dijera que esta es la manera que se practica en el teatro Maly, contestaría, con absoluta seguridad, que no era exacto. Todo lo contrario: hacer tragedia (y* Los bajos fondos *lo es) en un tono como éste, constituye en el escenario un fenómeno completamente novedoso. Hay que representarla como el primer acto de* Las tres hermanas, *pero sin que se escape ni un solo detalle trágico.*

*Es casualmente la falta de esa liviandad animada, la que torna algo pesado su juego escénico. Inclusive, al comienzo, las palabras "organón" o "sicambro", etcétera, han de ser pronunciadas de dicha manera. Usted teme demasiado que el público no lo capte, y quiere traer, a la fuerza, esos preciosos detalles.*

*Usted había comenzado su monólogo: "El hombre, he ahí la verdad... Yo lo comprendo al viejo..." etcétera. Lo dijo casi de memoria, ardientemente, con rapidez, y dejó una impresión enorme. Esto se debe a que fue hecho con vigor, pero ágilmente.*

*En consecuencia, he aquí lo que usted tiene que hacer:*

*1) no trasladar su papel y su propia persona al público. El público mismo los tomará por sus propios medios.*

*2) no temer que no trasciencla nada del papel si usted no representa allí donde tiene poco que hacer en ese sentido, debido a la misma situación de la pieza. Si no hay papel es casi imposible crearlo, y sumamente fácil causar el aburrimiento antes de tiempo.*

*3) saber el papel al dedillo.*

*4) evitar excesos en los movimientos.*

*5) mantener un tono animado, ágil y nervioso, esto es, representar con sensibilidad.*

*No dudo ni un solo minuto que usted lo hará a las mil maravillas.*

*Inclusive, en todas las primeras réplicas: "Me está crujiendo la cabeza de dolor", o ¿"Por qué se pega a los hombres en la cabeza?"; para todas estas frases es necesario elaborar una manera de hablar ágil, corrida, esto es, hay que pronunciar las réplicas rápidamente, aun cuando a uno le duela la cabeza, o todo el cuerpo. Igual que en un vodevil.*

*Suyo Vl Nemirovich Dánchenko.*

# el actor de cine y el sistema Stanislavski

## Por Vsevolod Pudovkin

Cuando Stanislavski fundó su teatro, junto con V. I. Nemiróvich Dáchenko, quiso llamarlo **Teatro de Arte Popular, accesible a todos.** Unicamente consideraciones de censura (dificultades para montar una gran cantidad de piezas en los teatros populares) lo llevaron a aceptar el denominarlo simplemente **Teatro de Arte accesible a todos,** conservando sin embargo en esa denominación la idea de ligar el arte al pueblo.

Esa tendencia de Stanislavski de hacer del arte ante todo y sobre todo, un bien del pueblo, da la clave que permite comprender sobre qué base poderosa e inmortal fundó su obra, que desarrolló durante largos años. Obra que continúa dando sus preciosos frutos no sólo en el dominio del arte teatral soviético sino también en el campo del arte en general.

Stanislavski soñó con crear el teatro realista y lo creó. Todas sus intenciones, toda su intuición de artista iban dirigidas hacia la búsqueda de la ligazón estrecha y sólida del arte con la vida, con los graves problemas de la actividad y de la existencia de su pueblo. Stanislavski no fue jamás un simple teórico del arte teatral. Sus tesis procedían de la práctica, encontrando en ella su verificación y confirmación. Uno de los problemas más importantes de la lucha por un arte realista era la necesidad de hacer desaparecer lo que se llamaba **clisés** en el trabajo de los actores. De esos **clisés** que nacían, por una parte, de la repetición mecánica de viejos procedimientos, apartados de la vida y por lo tanto puramente formales, y por otra parte de la forma errónea en que el actor desempeñaba su papel, lo que a menudo se reducía a aprenderse simplemente el texto de memoria.

Numerosos teatros llegaron a desintegrarse completamente por alimentarse tan sólo de un arsenal de reglas acumuladas por una larga práctica, en lugar de beber en las fuentes vivas de la realidad. Esas reglas de los actores aparecían únicamente como un juego de objetos expuestos, que sólo se parecía a la vida en la misma forma en que una sala de museo se asemeja a veces a la parte de la realidad que representa (dibujada o pintada).

Stanislavski analizó y criticó esas reglas muertas. Pero no lo hizo para elegir algunas de las más aceptables como la hacían otros directores de escena que, con esas reglas, fabricaban combinaciones mecánicas para crear una **tendencia** o un **estilo.**

El se había fijado una finalidad: encontrar, para la actuación del actor, caminos que le condujeran a reflejar la imagen viva de la realidad.

Por eso, Stanislavski aplicó toda la fuerza de su análisis creador al estudio riguroso de las fuentes que se encuentran en la base del trabajo de un actor en su papel; e igualmente en la base de su trabajo sobre sí mismo en los procesos de creación de un personaje escénico.

Si antes de Stanislavski, algunos artistas se habían inclinado sobre problemas similares, en su mayoría se habían limitado a relatar recuerdos personales puramente subjetivos, y a enunciar tesis generales de carácter más poético que científico.

El inmenso mérito de toda la obra de Stanislavski es que, precisamente, fue científica. Las tesis que dedujo del trabajo de su pensamiento teórico, tesis siempre verificadas por la experimentación, lo llevaron a una serie de posiciones objetivas que pueden servir ahora de bases para el trabajo fructuoso de todo actor, de todo director de escena. Ello, independientemente de la individualidad, de las particularidades del carácter o del talento de cada cual.

Es importante señalar que Stanislavski nunca denigró lo que el antiguo teatro había creado, antes que él, de positivo. Citaba a menudo como ejemplo la excelente interpretación de ciertos actores de la vieja escuela.

Al coleccionar y analizar los ejemplos de interpretaciones notables, Stanislavski pretendía descubrir la esencia y las causas de determinados aciertos y deducir de esos análisis leyes objetivas que pudieran aplicarse a la educación de todos los actores en general.

De esta forma Stanislavski no pretendió jamás innovar por innovar. Todas sus obras hunden sólidamente sus raíces no sólo en la historia de nuestro teatro sino también en la de todo el arte ruso. La escuela creada por Stanislavski es ante todo una escuela realista. Precisamente, gracias a su condicionamiento histórico la obra teórica y práctica de Stanislavski continúa aún desarrollándose con regularidad después de su muerte.

El cine, que se halla en estrecha relación tanto con el arte teatral como con la literatura y la pintura, ha hecho suyas, naturalmente, las tesis fundamentales de las enseñanzas de Stanislavski. Al elevar al teatro a su más alto grado de desarrollo, haciendo de él un verdadero espectáculo para el pueblo, Stanislavski le aportó lo que se convirtió en fundamental para ese arte nuevo que es el cine. Una serie de problemas planteados por él durante su práctica teatral, encontraron su solución completa precisamente en el arte cinematográfico. A este respecto, conviene recordar el comentario que hace Stanislavski en su libro **Mi vida en el arte.** La primera representación del primer Estudio del Teatro de Arte produjo en él una profunda impresión. **El Náufrago de la esperanza** se había puesto en escena por vez primera en una sala minúscula. De ese modo, el espectador se encontraba en contacto directo con los actores; como si se encontrase en la pieza con ellos.

Todos los semitonos, hasta los matices más sutiles de la representación de los actores, adquirían inesperadamente un significado decisivo. La proximidad de los espectadores había hecho desaparecer la parte forzada, teatral, de los gestos y de las entonaciones. Una comunión tan íntima y tan poco común del actor con los espectadores, daba la sensación nueva, singular, de una grande y profunda sinceridad y una gran sencillez. Era como si los actores hubieran alcanzado la posibilidad de conducirse como se conduce la gente en circunstancias verdaderas de la realidad viva.

Stanislavski recuerda que el espectáculo le sorprendió precisamente por su máximo parecido con la vida real. En cierto modo, había descubierto nuevas posibilidades de dar un nuevo paso hacia la transformación del espectáculo teatral en un reflejo más directo de la vida.

Stanislavski quiso transportar la experiencia del primer Estudio a la gran escena del Teatro de Arte. Pero no fue posible. El espectáculo creado en un lugar reducido desaparecía literalmente en el amplio teatro previsto para centenares de espectadores. El encanto de la comunión íntima con el espectador no podía nacer en una gran sala que exigía de los actores un esfuerzo en la emisión de la voz y gestos exagerados.

En esa ocasión, Stanislavski comprendió que hay fronteras que no pueden franquearse cuando lo que se busca es reflejar la vida en el arte dentro del cuadro de un espectáculo de masas.

Stanislavski decidió buscar los medios de obtener una fusión más completa entre el juego vivo, realista de un actor en la escena y las exigencias de su expresión teatral necesariamente destacada.

Esa aspiración de Stanislavski de guiar el arte del actor hacia la reproducción más fácil, más precisa posible de la vida humana, le hizo tropezar repetidas veces con los límites de las posibilidades de un espectáculo teatral.

Constantin Serguéiévich cuenta que en una ocasión, seducido por el deseo de conducirse en el escenario exactamente igual que en la vida, probó a introducir en la representación de su papel un prolongado silencio, lleno sólo de una compleja vida interior. Recuerda haber permanecido largo rato sentado en un banco situado en primer plano, apoyado contra las candilejas y, durante ese rato, haber vivido y experimentado una multitud de sentimientos.

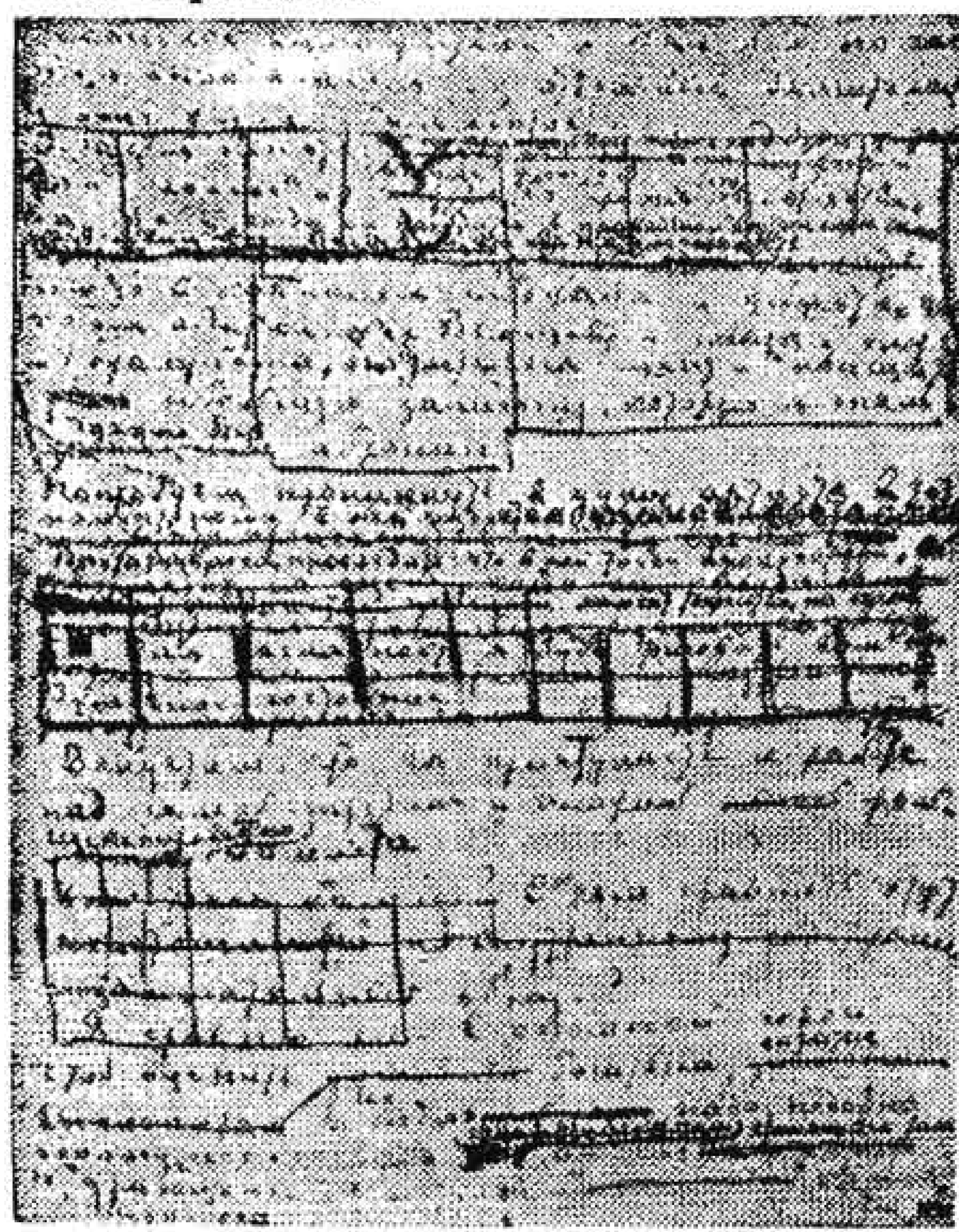
Por supuesto que el espectador no se dio cuenta. El espacio que lo separaba del actor absorbía ese juego interior. Stanislavski siempre comprendió y sintió profundamente lo que hoy llamamos dialéctica de un fenómeno cualquiera que se alimenta de la realidad, es decir, la profunda ligazón y una vez hallada la afirmaba con el criterio fundamental de la representación verídica de la vida real.

Varias veces le reprocharon su tendencia a construir decorados y a crear ambientes los más parecidos a la realidad, como un aporte naturalista superfluo en el teatro. Esta acusación es infundada. Stanislavski, como gran artista siempre aspiró, en su generalización, a fundir la vida de los hombres con la realidad que los rodea. El realismo del juego exigía el mayor realismo posible del medio en el que se encuentra el actor.

En sus memorias, cuenta Stanislavski cómo, llegado con su compañía a Crimea y paseándose un día por el parque, encontró un lugar que recordaba casi exactamente uno de los decorados de **Un mes en el campo,** de Turgueniev. Stanislavski y Knipper experimentaron el deseo de representar su escena en aquel decorado auténtico, pero tras de haber pronunciado las primeras frases, se callaron de pronto. El juego teatral, convencional que había elaborado en el escenario, hallábase tan en contradicción con el decorado auténtico que inmediatamente, como buenos artistas, comprendieron la imposibilidad de continuar.

Aquí podríamos decir que Stanislavski, en su impulso de artista realista chocó una vez más con los límites de las posibilidades del teatro. Las nuevas posibilidades en ese dominio se encontraban ya más allá de los límites del espectáculo teatral; encontrábanse en el porvenir del cinematógrafo, que aproxima el espectador al actor y que agranda al mismo tiempo la sala del espectáculo hasta hacerla adquirir las dimensiones de un mundo.

*Una página manuscrita de "La Preparación del Actor", su libro de técnica más importante.*



***El trabajo y la enseñanza de Stanislavski se han convertido en breves años, en la simiente de toda una nueva concepción teatral. Desde Moscú a París, de Noruega al Africa del Sur, en los cinco continentes, el "Método" de este gran director ruso posee un valor actual de carácter universal que ha situado a su creador como una figura internacional del teatro. Aquí se publica una relación de opiniones de teatristas de todas partes del mundo, que prueba una vez más cómo el Sistema de Stanislavski es hoy patrimonio de todo artista verdadero, por encima de las fronteras. Por supuesto, el Método Stanislavski nació en Moscú y de ahí se irradió —del centro a los bordes: esto es— al resto del mundo del teatro.***

# el método STANISLAVSKI en todos los teatros del mundo

***El siguiente artículo consiste de extractos tomados de un libro estimulante, del bien conocido productor teatral Harold Clurman, el cual fue publicado en New York con el título de "Lies Like Truth" (Mentiras como Verdades)***

"¿Es usted partidario de la gramática? ¿Si o no? ¡Maldita sea!". ¿Concibe usted que alguien pueda fanatizarse así por el subjuntivo? En los círculos teatrales está sucediendo algo casi tan absurdo como esto. El objeto de la disputa lo es el famoso Método —la gramática de la actuación.

Ordinariamnte, apenas si me parecería valioso escribir sobre el tema de la actuación para el lector general. No es útil ni particularmente interesante para los que van al teatro, conocer cómo fue preparada la representación que están disfrutando, como tampoco lo es en la apreciación de una pintura, saber cómo se ligan los pigmentos. Pero el caso del Método se ha convertido en objeto de interrogación para muchos amantes del teatro, por razones que intento explicar.

El Método, abreviatura del término "Método Stanislavski", es, como lo indica su nombre, una manera de adiestrar actores, así como una técnica para el uso de éstos, en el desarrollo de su parte en la obra. Esta técnica formulada en 1909 por el actor-director ruso Constantin Stanislavski, del Teatro de Arte de Moscú, y utilizada posteriormente en las producciones de esa compañía, fue introducida en los Estados Unidos por tres de sus actores: Leo Bulgakov, Richard Boleslavski y María Ouspenskaya. Después de haber terminado el Teatro de Arte de Moscú su primer compromiso en Broadway, en 1923, estos tres actores decidieron permanecer en los Estados Unidos. Ellos se convirtieron en los primeros maestros del Método, que llamaban, como muchos otros rusos, "el Sistema".

Entre los jóvenes norteamericanos que estudiaron con Boleslavski y Ouspenskaya, entre los años de 1923-26, se encontaban Lee Strasberg, que hoy domina el Actor's Studio, Stella Adler, que dirige ahora un estudio propio, y un poco más tarde, el que esto escribe.

El Método tuvo su primera prueba verdadera y su triunfo en Broadway, a través del trabajo del Group Theatre (1931-41), que dirigiamos Charly Crawford, Lee Strasberg y yo. En producciones como **Men in White** de Kingsley (dirigida por Strasberg, **Golden Boy** de Odets (dirigida por Clurman), **My**

**Heart's in the Higheelands** de Saroyan (dirigida por Robert Lewis), el Método, raramente elogiado más allá de los confines de la sala de ensayos del Group, probó su valor como un instrumento práctico de producción.

Cuento esta historia familiar para destacar el hecho de que, ya en 1937, la "batalla" del Método se había ganado. Por ese entonces, muchas escuelas teatrales se habían abierto (entre ellas el Neighbourhood Playhouse, cuyo instructor principal, Sandford Meisner, fue actor de la compañía permanente del Group Theatre) y un número de actores conocidos —por ejemplo Franchot Tone, que en 1933 dejó el Group, por Hollywood—, habían hecho del Método parte de su equipo normal. El Método no era más que una singularidad reservada a algunos actores de teatro experimental, rechazados fuera de Broadway.

Es cierto que algunos críticos aún se refieren al Método y las escuelas o estudios en que se enseñó, como a una excrecencia extranjera, inadaptada al temperamento norteamericano, olvidando que en la propia compañía de Stanislavski muchos de los actores habían sido tan escépticos como la gente pudiera serlo en cualquier otro lado. Pero los críticos están notoriamente atrasados.

¿Cómo sucede entonces que en los últimos tres o cuatro años haya habido tal despliegue de publicidad acerca del Método? ¿Qué es lo que a estas alturas provoca tales discusiones dentro y fuera de los círculos de la profesión teatral, acerca de la actuación con Método y sin Método?

¡Marilyn Monroe tiene mucho que ver con todo esto! Esa espléndida dama, en su afán por aprender, ha comenzado a asistir a las clases del Actor's Studio. Dado que todos los movimientos de la Srta. Monroe son cuidadosamente vigilados, el Studio comenzó a atraer la atención en todo sentido. Todo el mundo quería saber qué cosa era el Actor's Studio, que la fosforescente Marilyn estaba tan interesada en él... ¿Qué sucedía allí? ¿Quién más participaba? Entonces se descubrió que entre otros actores que habían estado más o menos ligados al Studio estaban Marlon Brando, Julie Harris, Kin Stanley, Maureen Stapleton, James Dean, Shelley Whinters, Patricia Neal —con énfasis por parte de la prensa, por supuesto, en los nombres de Hollywood.

Si toda esta gente habían sido partidarias del Studio, entonces la instrucción, allí —misteriosamente llamada el Método—, debía ejercer una fascinación especial, debía tener algo. Lee Strasberg podía decir cuantas veces quisiera que el Studio no era una escuela —casi todos sus miembros han recibido su instrucción básica en escuelas o curso para principiantes en cualquier otro lugar— y que muchos de sus miembros ya eran actores bien conocidos antes de que fueran invitados a ir al Studio; que el Studio era simplemente un lugar donde los actores ya entrenados, aunque particularmente prometedores, podían proseguir lo que pudiera llamarse trabajo de "pos-graduación". Nada de esto importa al público en general o a los mal guiados aspirantes a las tablas; todo lo que sabían y les importaba era el hechizo y el misterio que rodeaba a este nido de genios.

Por supuesto, había una razón más substancial para el dominio del Studio entre las gentes de la profesión. La eminencia de los directores del Studio-Grawford, Kazán, Strasberg —conducía a los aspirantes a creer, erróneamente, que el matricularse en el Studio representaba el portal para un empleo.

Nada de esto sería de mayor importancia si no diera como resultado ciertas ideas erróneas, y confusiones, dentro y fuera de las líneas de la profesión teatral. La mayoría de los miembros del Studio —existe siempre una tendencia en estas organizaciones, hacia el cultismo individualista— son razonablemente sanos en sus actividades. El daño que se hace, radica en el vasto cuerpo de "mirones"-actores y aquéllos que sienten una curiosidad general por el teatro. Finalmente, este daño perjudica a los elementos vitales implicados.

El Método, he dicho, es la gramática de la actuación. Ha habido grandes escritores que nunca estudiaron gramática —aunque generalmente la conocen bien—, pero no por ello hay quien proclame a la gramática como una farsa, y su estudio como una asignatura fútil. El dominio de la gramática no garantiza un estilo escogido ni un contenido literario valioso. Una vez en predominio de la gramática, el escritor es inconsciente de ella, al escribir. Nunca tiene un final en sí mismo. Lo mismo sucede con el Método Stanislavski.

La gramática existió antes que los grátimos. La gran actuación existió antes que el Método, y muchas grandes actuaciones existen aún, desconociéndolo. Un amante del teatro que paga por ver a Michael Redgrave o Laurence Oliver, no puede decir, observándoles en su ejecución, cuál de los dos está influído por el Método.

El propósito del Método Stanislavski es enseñar al actor a poner toda la potencia de su ser físico y emocional al servicio de la intención del dramaturgo. Lo que Stanislavski hizo fue observar grandes actores y estudiar sus propios problemas como actor. En el proceso, comenzó a aislar los variados factores que comprometían una refinada actuación. Sistematizó la forma en que los actores podían prepararse a sí mismos para su tarea: la interpretación de la obra. Detalló los recursos por medio de los cuales los actores podían dar forma y sustancia a los roles a que fueran asignados.

Hubo métodos de actuación antes de Stanislavski, pero ninguno tan completo para su uso en toda clase de obras: desde la ópera y la farsa, hasta la alta tragedia: clásica y moderna. Toda vez que el Método es una técnica, y no un estilo, no hay necesariamente conexión entre el realismo y el Método. En Rusia se han representado más obras no-realistas, que obras realistas, con la ayuda del Método.

......

Ninguno de los maestros norteamericanos del Método (excepto Stella Adler, que trabajó con Stanislavski durante seis semanas, en sesiones privadas, en París, en el verano de 1934) ha conocido jamás, personalmente, a Stanislavski; y sólo dos o tres han visto alguna que otra de sus producciones. Digo esto, porque es siempre importante recordar que, así como cada actor posee su propia personalidad individual, la cual invalida cualquier técnica que utilice, o doctrina estética que profese, igualmente cada maestro del Método le presta a éste la calidad de su propia mente y de su disposición. No existe, ya, un Método "ortodoxo", sólo un grupo de maestros (la mayoría de ellos entrenados en los Estados Unidos) cuyas lecciones devienen de las fuentes de Stanislavski, sin estar limitadas por ellas. Así sucede a menudo, que en algunos puntos, la mayoría de estos maestros discrepan los unos de los otros, violentamente. ¿Cuál de ellos está en lo cierto? Esto importa poco. Sólo cuentan los resultados en la escena.

Antes de abandonar el aspecto puramente profesional de la cuestión y avanzar en lo que considero, desde el punto de vista del lector en general, como el lado más significante, quisiera disipar algunas falsas nociones que han surgido a propósito del Método, en los últimos cinco años, más o menos. Aquellos que lo hallan dudoso o que le son hostiles (casi siempre por estar mal informados), se burlan de él diciendo que: "los actores del Método" (término nocivo, dicho sea de paso) tienen una dicción descuidada, voces sin distinción, y que se conducen en la escena con singular falta de gracia.

Es innecesario decir que, ni Stanislavski ni los profesores que lo proclaman como espíritu guiador, son responsables por las aberraciones profesionales o personales —reales o imaginarias— de los actores individuales, que estudian el Método. **Nunca he oído hablar a nadie más larga y dogmáticamente de la importancia de la voz y la dicción, que las veces en que Stanislavski me habló, durante las ocasiones en que nos reuníamos en París y Moscú.** En lo que se refiere a postura, presencia física, corrección en el porte, disciplina en las costumbres: sobre este tema, Stanislavski se mostró casi fanático.

......

**El hecho de que ciertos novicios del Método han confundido realismo con torpeza en el discurso, los modales y el vestir, es un accidente considerable de la escena de New York y no del Método.**

......

El Método no ha influído teatro alguno tanto, como el de los Estados Unidos. Yo he sugerido una razón para esto. Otra razón tiene que ver con un elemento en particular del Método: "memoria afectiva", o memoria de las emociones. No necesito hacer hincapié aquí, de la validez artística, el uso o el abuso de este recurso. Será suficiente decir que, en el ejercicio de la memoria afectiva, se requiere que el actor recuerde algún hecho personal de su pasado, para así generar un sentimiento real en relación a una escena, en su parte de la obra.

Esta acción introspectiva, la cual —en un grado inusual— fija la atención del actor en su vida interior, frecuentemente se le ocurre al novicio como un descubrimiento revolucionario. Esto es particularmente cierto en el norteamericano, quien siendo parte de una sociedad extrovertida, la cual hace al mundo de cosas, aparte de sí misma, el foco de su interés de cada hora, parece encontrar en la técnica de la memoria afectiva una revelación tan trascendental, que se extiende más allá del reino de su empleo sobre las tablas.

La mayoría de los jóvenes actores que llegan a lograrla, la devoran. ¡A algunos tiende a hacerlos un poco meditabundos, melancólicos, "nerviosos", tensos, produciéndoles una especie de constipación del alma! A aquellos con quienes concuerda, no solamente la utilizan, si no que algunas veces se abrazan en ella. Con el actor inmaturo y más crédulo, puede aún desarrollar una autoindulgencia emocional, y en otros casos, una especie de terapia privada. Siendo el actor un hombre ordinario, neurótico, que sufre toda suerte de represiones y ansiedades, se apodera de la revelación de sí mismo —suministrada por las reminiscencias de su pasado— como un agente purificador. A través de él, se imagina, a veces, que no sólo se convertirá en un mejor actor, sino en una mejor persona. Lo hace sentir que a causa de ello, no es ya un simple artista, mas, algo así como un ser humano redimido y un Artista, con mayúscula. De esta forma, el Método es convertido en algo semejante no sólo al sicoanálisis, sino a una "religión".

●

Este no era el objetivo de Stanislavski, ni representa el propósito de los profesores del Método, en América. Ello es, repito, un accidente de nuestra escena local, explicables por las presiones y apetitos sicológicos de nuestra juventud.

De una extensa encuesta realizada entre algunas de las escuelas más importantes del Arte Dramático en Francia, Alemania, Gran Bretaña, Italia y los Estados Unidos, hemos seleccio-

nado las respuestas recibidas a la siguiente pregunta: En relación al método de enseñanza usado, ¿cree usted en mantener un método fidedigno, o piensa que uno debiera alejarse del academismo y buscar nuevas formas de enseñanza? Por ejemplo, en los Estados Unidos el Método Stanislavski se ha difundido progresivamente durante los últimos treinta años, y ha influido profundamente muchos cursos, tanto en la teoría como en la práctica. ¿Cree que esto es bueno, o ve sólo peligro en ello?

Las respuestas recibidas muestran claramente que la mayoría de las escuelas rehusan aferrarse a ningún método fijo, aun cuando sea éste el resultado de sus propias experiencias, y que ellas se empeñan en responder a las nuevas necesidades impuestas por el continuo desarrollo del teatro.

Desgraciadamente, casi ningún contacto existe entre estas escuelas. Lo que una descubre y perfecciona, es desconocido por las otras. Por esta razón, el director de la "Max Reinhardt Seminar of Schonbrunn", en Viena, propuso que se celebrara una Conferencia Internacional para la comparación de los diferentes métodos en uso, y a la vez, un Festival de compañías de estudiantes de drama, organizado con la asistencia del gobierno austríaco.

# FRANCIA

**Es obvio que hay métodos que propiamente dicho pertenecen al arte clásico francés. Estamos perfectamente enterados de los interesantes experimentos que se llevan a efecto, puesto que somos siempre solícitos en mantenernos en contacto con la vida, pero creemos que el repertorio dramático francés impone un estilo en sus actores, y una dicción, los cuales sólo se adquieren por el respeto de las leyes del arte que nuestros actores de la Comédie-Francaise saben cómo transmitir, también.**

**A. LEHOT.**
**"Centre d'Apprentissage d'Art Dramatique-Paris".**

# ALEMANIA

No estamos trabajando de acuerdo con un método, sino con un propósito: manifestar y estimular la individualidad, la personalidad del alumno.

**Hilde KORBER.**
"Max-Reinhardt-Schule des Landes, Berlín".

**Uno debe tratar de sostener reuniones regulares en las que estos problemas técnicos fueran discutidos. Sería apropiado invitar actores y profesores de la "Vieja escuela", y tratar y aprender con ellos, cómo procedían, pues estos secretos no deben perderse. Desde este punto de vista, vale la pena fundar una "Academia". No hay peligro de que la personalidad del actor sufra por ello. Los mejores serán siempre, en todo caso, aquellos que no están concientes de cómo actúan. Pero los otros necesitan enterarse y aprender.**

**CHARLES REGNIER**
**"Otto Falckenberg Schule-Munich".**

En mi opinión, el problema real es uno de grado. Aunque pertenezco a los que se mantienen fieles a los métodos comprobados (métodos que yo mismo probé), soy también uno de esos que están siempre dispuestos a ensayar nuevas ideas. Uno debe revisar sus ideas continuamente, pues cada tanda de alumnos es diferente a la anterior; uno debe revisar sus ideas para que tanto los alumnos como los maestros puedan mantenerse al día. Pero siempre vale la pena recordar las reglas viejas. Debemos familiarizarnos con todas las tendencias: el estilo clásico, el naturalismo de Stanislavski, el "Verfremdung" de Brecht. Por supuesto, Stanislavski nos ha influido en cierta medida. Pero hemos notado que a menudo un "método" (por ejemplo, también en la técnica de dicción) está intrínsecamente vinculado a la personalidad del maestro que lo inventó. Por esta razón, y porque no podíamos obrar en otra forma, hemos elaborado un método personal: el influjo que más fuerte se hace sentir, aparte del Stanislavski, es el Zen. Existe un librito excelente sobre el tema, de Eugen Herriegel: "Zen in der Kunst der Bogenschiessens", (Zen y el Arte de la Arquería) —Otto-Wilhelm-Barht, Münich). Considero este pequeño libro como el trabajo más iluminador en el arte de actuar, después de Stanislavski, aun cuando no contiene una sola palabra sobre dicho tema.

**HANS G. VON KLODEN**
"Niedersachsische Hochschule für Musik und Theater-Hannover".

# ITALIA

**Nuestra escuela está abiertamente vinculada a la estética del Piccolo Teatro, y debe mucho a la personalidad de Giorgio Strechler, quien conmigo dirige la escuela, y ha producido la mayoría de nuestras obras.**

**Creemos que dos experimentos pasados deben tenerse en cuenta por sobre todos los otros: los de Copeau y los de Brecht. Estos experimentos se adoptaron y han progresado rápidamente.**

**PAOLO GRASSI**
**"Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro della Citta di Milano".**

# INGLATERRA

La enseñanza no debe ser académica, debe ser empírica para que los actores y actrices y productores de variados temperamentos y estilos se empeñen sinceramente en dar el beneficio de sus experiencias a los alumnos de drama. No hay modo de aprender a actuar, y las ideas que pueden dar resultado con un individuo, pueden ser rechazadas por otro, como inútiles. El ideal de la Academia es que un estudiante debe tener la oportunidad de relacionarse con diferentes aspectos de actuacion, métodos de producción distintos, a la vez que recibe un firme entrenamiento básico en los elementos de la técnica, esto es, en los principios y práctica de movimientos, alocución y dicción. Referente al método Stanislavski, todos los estudiantes lo leen, y algunos se benefician con lo que leen y trabajando en su papel, en la forma que el autor aconseja en sus obras. Pero debe recordarse que Stanislavski trabajó en un teatro muy diferente del teatro inglés; las condiciones de ensayo, el periodo desttinado a éstos, los tipos de obras ejecutadas, todas estas cosas son diferentes, como también lo son los temperamentos nacionales.

**JOHN FERNALD**
"Royal Academy of Dramatic Art-London".

**Esta Academia tiene sus propios métodos, basados en la experiencia profesional del Rector y de sus asociados más cercanos. Estos métodos no son, sin embargo, en manera alguna estáticos; constantemente revisamos y experimentamos. Mientras que los principios y el plan general se mantienen igual, los detalles de la enseñanza se adaptan de acuerdo con el carácter y progreso de cada grupo de estudiantes. Como que el teatro mismo, y la naturaleza de los jóvenes que vienen a él, cambia constantemente, parece obvio que no puede haber jamás una contestación final a la pregunta de cómo debe entrenarse a un actor. La fundamental del arte del actor es tan misteriosa como la misma naturaleza humana, y su estudio es un proceso de exploración continua.**

**Cuando nuestros estudiantes llegan a nosotros por vez primera, se les dice que el final de su curso de dos años es sólo el comienzo de su desarrollo artístico: que lo que esperamos hacer es darles las herramientas con las que ellos pueden continuar aprendiendo, a través de la experiencia práctica; encauzar sus pies en una vereda que "puede" conducirlos muy lejos. Pronto se aclara que el desarrollo de un actor está estrechamente ligado con su desarrollo como persona.**

**Algunos aspectos de nuestro trabajo están basados en las ideas fomentadas por Michael Saint-Denis, en el London Theatre Studio antes de la guerra, y en la Old Vic School, en 1947-1952. Naturalmente, hemos sido influídos profundamente por la verdad fundamental expresada por Stanislavski, y muchos de nuestros métodos se asemejan a los descritos en su libro. No creemos, sin embargo, que ninguna enseñanza práctica para un actor puede ser tomada directa de un libro, ni que algún método pueda existir prescindiendo de la naturaleza de las gentes que lo enseñan, sus alumnos, y el momento y lugar en el cual estén trabajando.**

**MICHAEL MACOWAN**
**"London Academy of Music and Dramatic Art-London".**

En nuestra experiencia, la buena enseñanza resulta de la combinación de un buen compendio y un buen maestro. Este, para ser bueno, debe tener la envergadura para usar cualesquiera métodos que él o ella encontrare mejores para comunicar el compendio a los alumnos. Cualquier "método" solo, que se fuerce sobre los estudiantes, con la rigidez de una doctrina ortodoxa, constituye para nosotros un anatema.

**GLYNE WICKHAM**
"Department of Drama, University of Bristol".

# ESTADOS UNIDOS

**No vemos peligro en ninguno de los llamados "métodos". Buena actuación es buena actuación, y mala actuación es mala actuación.**

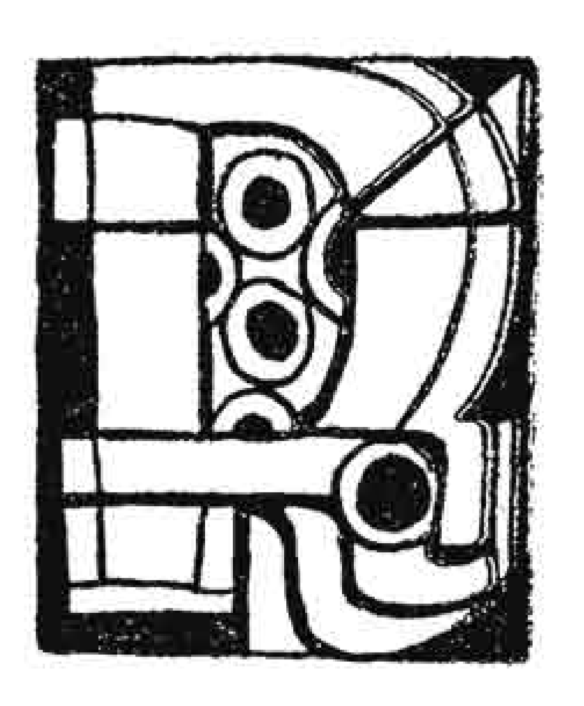
**HELEN MENKEN**
**"American Theatre Wing-New York".**

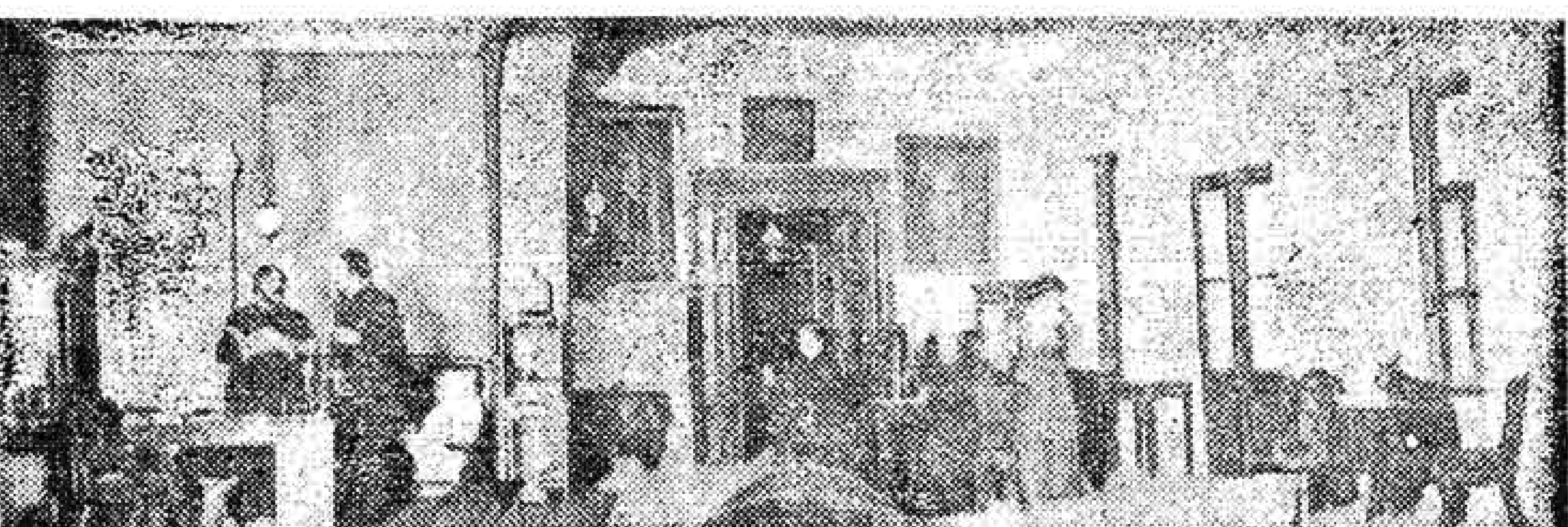
Es nuestra opinión, que quien sea Rector del Departamento Dramático deba usar el método con que obtuvo mejores resultados. El personal de nuestra Escuela ha usado el Método Stanislavski, grandemente modificado para satisfacer las necesidades de los jóvenes estudiantes norteamericanos.

**RITA W. MORGENTHAU**
'The Neighborbood Playhouse School of the Theatre-New-York".

**Traducción de Raúl Palazuelo**

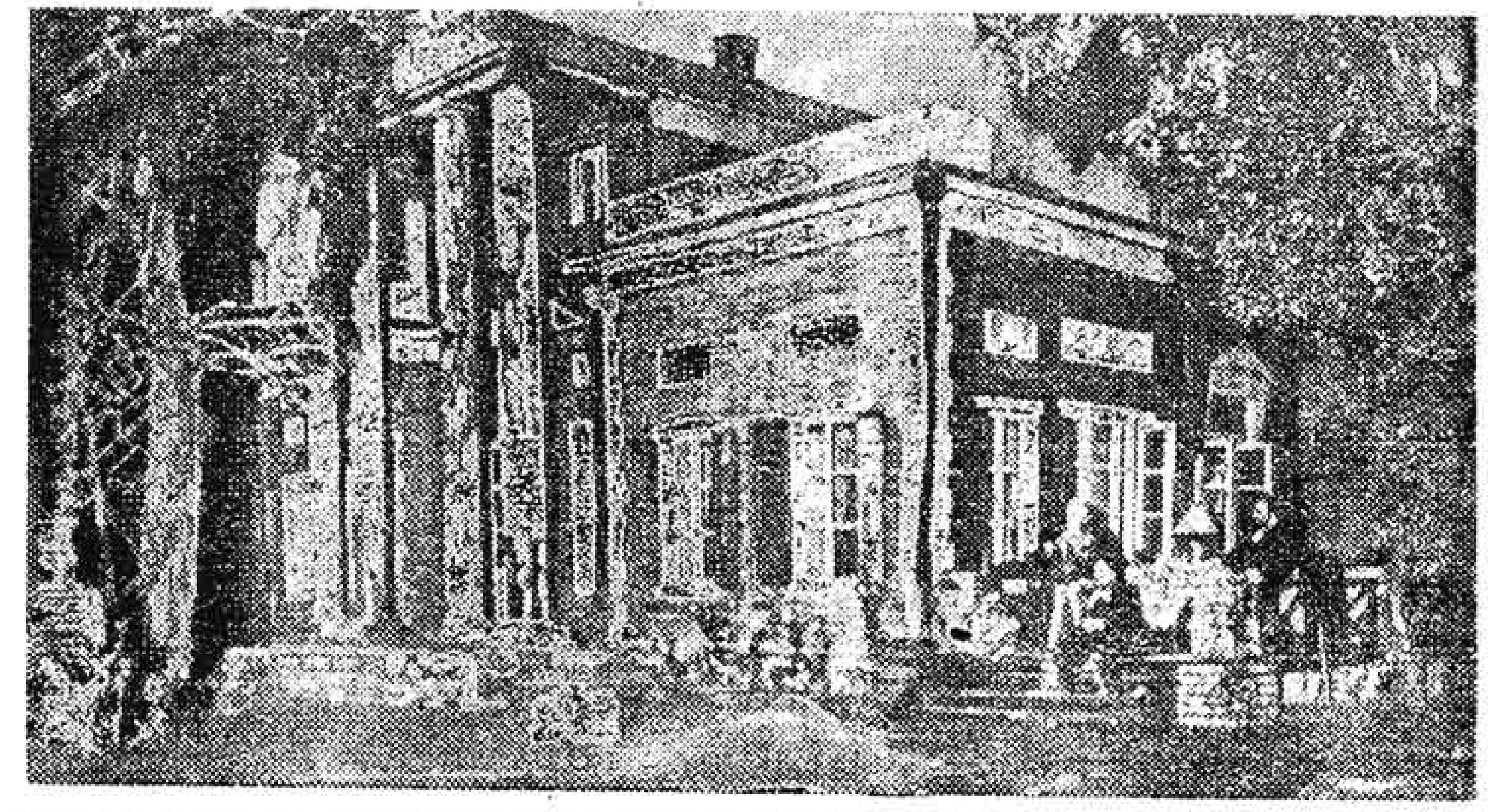


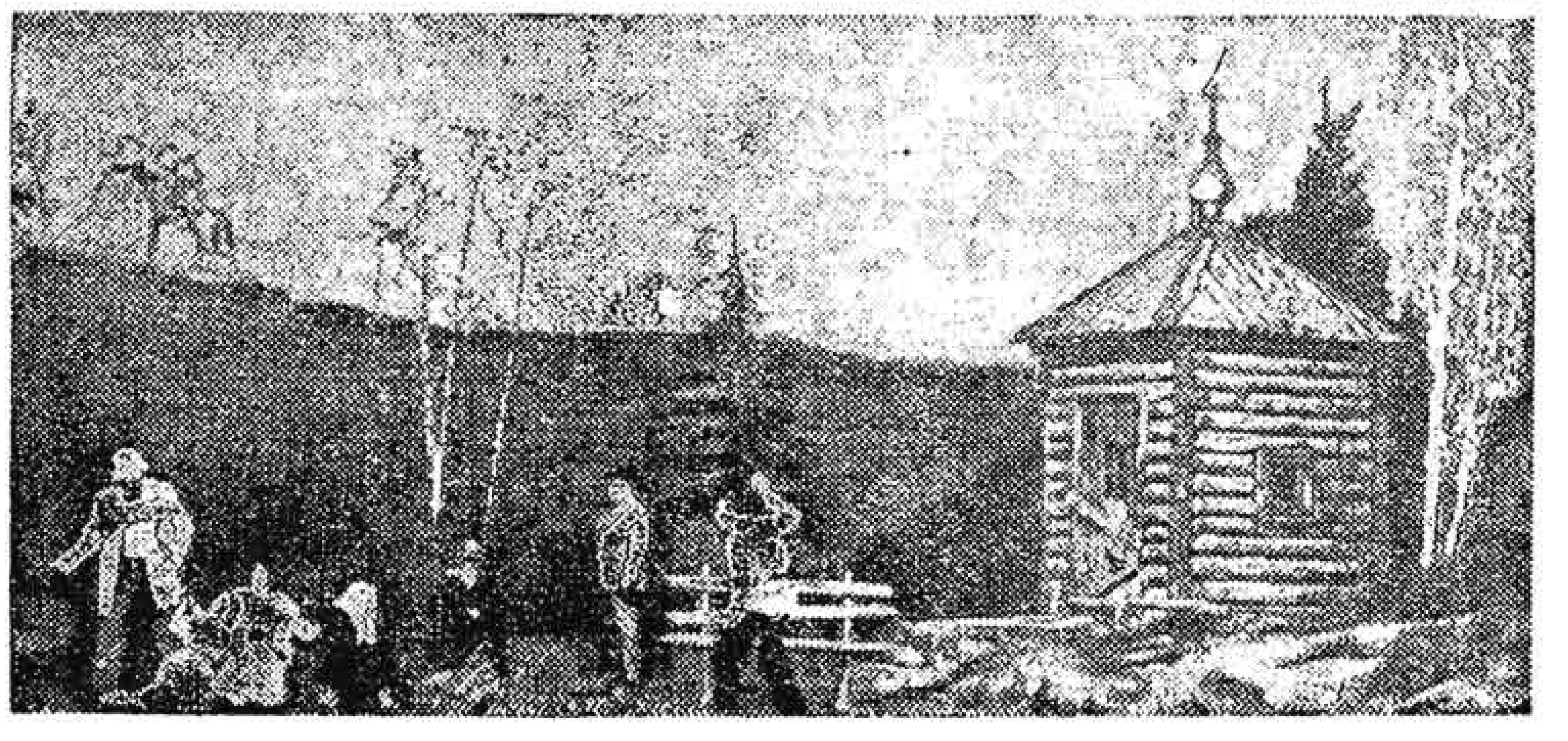




*"Los bajos fondos" de Gorki. 1903.*
*"La Gaviota" de Chéjov, acto IV.*
*"El Zar Fiodor" de Tolstoi. 1898, 3ra, escena.*
*Primera función del Teatro de Arte.*
*"Ivanov" de Chéjov. 1905, acto I.*
*"El Jardín de los Cerezos". 1904, acto III.*







# LA RESPONSABILIDAD DEL ACTOR

Antes que nada, vamos a determinar, de una manera precisa, qué e slo que queremos aprender. De lo contrario, en el curso de nuestros estudios pueden surgir ciertos malentendidos.

En el teatro del pasado también existían muchos de los elementos de ese arte bello y sublime que aspiramos a comprender.

Es imposible afirmar que el teatro es una escuela. De ninguna manera. El teatro es un entretenimiento.

Es muy importante que no perdamos de vista este elemento. La gente siempre debe ir al teatro en busca de entretenimiento. Vamos a presumir que el público ya está en el teatro y que hemos apagado la sala. Cada uno estará en libertad de trasmitirle las emociones que desee.

Pero hay distintas formas de entretenimiento.

Vamos a suponer que usted ha entrado al teatro y se ha sentado. El decorado es estupendo. Los colores son un poco estridentes, o quizás muy armoniosos, depende de quien los haya diseñado. Los actores son espléndidos; los gestos son maravillosos. Los efectos de luz y la música son de un efectismo tal que logran maravillarnos. Todos estos elementos enervan, agitan y estimulan los nervios hasta un punto tal que al terminar la obra uno se encuentra dando gritos de ¡Bravo! y sube al escenario para darle las gracias a uno de los actores, para abrazar a otro, para besar a un tercero, o para palmear a un cuarto. Ha sido tan fuerte la emoción que al abandonar el teatro en vez de irse a dormir se va con un grupo de amigos a un café o un restaurante a comentar la función.

Pero a la mañana siguiente, ¿qué es lo que queda en realidad? Prácticamente nada. Unos días después es muy posible que no recuerde en qué teatro vio la función que tanto le impresionó. Puede que fuera el Korsch, o el Nezlobin o quizás el Teatro de la Opera Zimin. Ah, sí. Después de pensarlo bien posiblemente fue en el teatro Korsch.

Personalmente, me encantan estos espectáculos. Adoro los teatros de revistas y los vodeviles, siempre que el espectáculo no sea obsceno.

Pero hay otra clase de teatro. Usted viene y ocupa su asiento como un miembro del auditorio. Sin que ested se de cuenta el director logra transportarlo del mundo del autoditorio al de la escena, donde deviene un participante más de la obra que se está representando. Algo le ha sucedido. Ha dejado de formar parte del auditorio. Al levantarse el telón dirá enseguida:

—Yo conozco esa habitación. Ahí viene Iván Ivánovich, y después viene María Petrovna. Ese señor es amigo mío... Todo esto me es familiar. ¿Pero qué sucederá después?

Toda su atención está centrada en la escena. Al mirar de nuevo dice:

—Todo, absolutamente todo me parece real... Ahí está mi madre, no me es difícil reconocerla.

La representación ha terminado. Ha logrado conmoverlo, pero de una manera distinta. Esta vez no siente deseos de aplaudir.

—¿Podría acaso aplaudir a mi propia madre? Resultaría muy raro...

Los distintos elementos que han contribuido a esta exaltación mental y emocional son tan fuertes, que lo obligan a meditar. Esta vez no siente la necesidad de ir a un restaurante. Lo ideal sería poderse sentar junto a la mesa de una feliz casa de familia al calor de un humeante samovar, para discutir con calma los problemas de la vida, o para considerar los planteamientos de la filosofía y de las cuestiones sociales.

Y esta vez, después de una noche de reparador sueño, sus impresiones son distintas. En primer lugar, es imposible pensar qué fue lo que le hizo subir al escenario y besar al tenor de la noche anterior. Lo único que puede concluir es esto: qué estupidez la mía. Es verdad que cantó bien, pero por qué tenía que haberlo besado. ¡Qué estupidez!

En esta otra ocasión las emociones han penetrado muy profundamente en su alma. Hay problemas muy serios que claman por una solución y usted siente que hay algo que falta, que hay algo muy importante que no ha comprendido. Es necesario ir a ver la obra por segunda vez.

Los personajes que vio la noche anterior en el escenario han pasado a ser algo muy cercano y muy querido para usted. Siente un deseo de compartir sus alegrías y sus tristezas. En ellos, está reflejada una buena parte de su alma. Han pasado a ser como unos amigos queridos. Yo conozco a mucha gente que dice:

—Vamos a ver esta noche a las Prozorov.

O si no:

—Vamos a ver al tío Vania.

En realidad, esta gente no va a ver una representación de Las tres hermanas, o del Tío Vania. Va a ver al tío Vania o a las hermanas Prozorov, según sea el caso.

Los viejos actores acostumbraban a decir que este grado de intimidad y comunión con el público era imposible de alcanzar en el escenario, que eso sólo era posible dentro de una pequeña habitación. El Teatro de Arte, sin embargo, ha encontrado un modo de lograrlo en un teatro. Tal vez esto no sea posible en el teatro Bolshoi o en el Coliseum —hay que aceptar que existen ciertas limitaciones y convencionalismos que gobiernan las representaciones en estos teatros— pero durante la gira que hicimos recientemente hicimos representaciones en el teatro Wiesbaden, que es casi tan grande como el teatro Bolshoi de Moscú. Esto prueba que nuestro arte puede ser trasmitido a un público numeroso.

Lo que nos lleva a concluir que:

La primera clase de teatro está concebida para entretener la vista y el oído. Ese es su verdadero objetivo.

La segunda clase de teatro utiliza sus impresiones visuales y auditivas sólo como un medio de penetrar profundamente en el corazón de la audiencia.

En el primer caso es necesario satisfacer el ojo humano, o quizás fuera mejor decir, impresionarlo. Para lograrlo se utilizan todos los medios, siempre que se logre una fuerte reacción del público. El actor, que está consciente de esto, hará todo lo imaginable para lograr su objetivo. A falta de temperamento artístico, comenzará a gritar, a hablar con mucha rapidez, a cantar... En fin, en este caso todo es permisible.

Vamos a considerar un momento el poderoso impacto del teatro. En el teatro es posible llevar a una audiencia al estado de éxtasis, distraerla, o hacerla temblar. O por el contrario, nos es dado hacer que el espectador se siente muy quieto en su asiento y que obedientemente absorba el mensaje que le queremos comunicar. Y si tal fuera nuestro deseo, podríamos conducirlo como si fuera un rebaño.

La pintura, la música, y las otras artes —y cada una de ellas ejerce una poderosa influencia en el alma— están presentes en el teatro, y por lo tanto su efecto es todavía más poderoso.

Todavía recuerdo que el primer día que conocí a León Tolstoy en casa de Nicolai Davidov, me decía:

—El teatro es el púlpito más poderoso que puede utilizar el hombre moderno.

Y esto es verdad. El teatro es mucho más poderoso que la palabra de un maestro o de un predicador. Para ir a la escuela hay que tener un deseo muy especial, pero la gente siempre desea ir al teatro porque siempre está en busca de entretenimiento. En la escuela uno tiene que retener lo que aprende, pero en el teatro no existe la obligación de recordar. Todo lo que uno oye y ve deja una impresión tal que por un proceso natural la mente retiene las impresiones.

El teatro es el arma más mortífera, pero tiene un doble filo, como todas las armas. Lo mismo puede utilizarse para las causas más nobles que convertirse en un instrumento de destrucción.

Si nos fuera preguntado qué espectáculos brindan nuestros teatros, ¿cuál sería la respuesta? A mi mente vienen enseguida todos nuestros teatros —desde la Duse y Chaliapin, hasta otros grandes artistas como Saburov y Hermitage— cualquier espectáculo que pueda ser incluido en el término teatro.

El daño que puede causar un mal libro no puede ser comparado con el daño que pueda ocasionar una mala obra de teatro, tanto en la consecuencia de la infección como en la facilidad como la misma se propaga.

Y a pesar de esto, el teatro es una institución que posee los elementos esenciales para convertirlo en un instrumento educacional, y por supuesto, en un instrumento de educación estética de las masas.

Todo esto les dará a ustedes la medida de esta fuerza poderosa que estamos tomando en nuestras manos. Y es deber de todos vigilar que esta arma formidable sea usada como es debido.

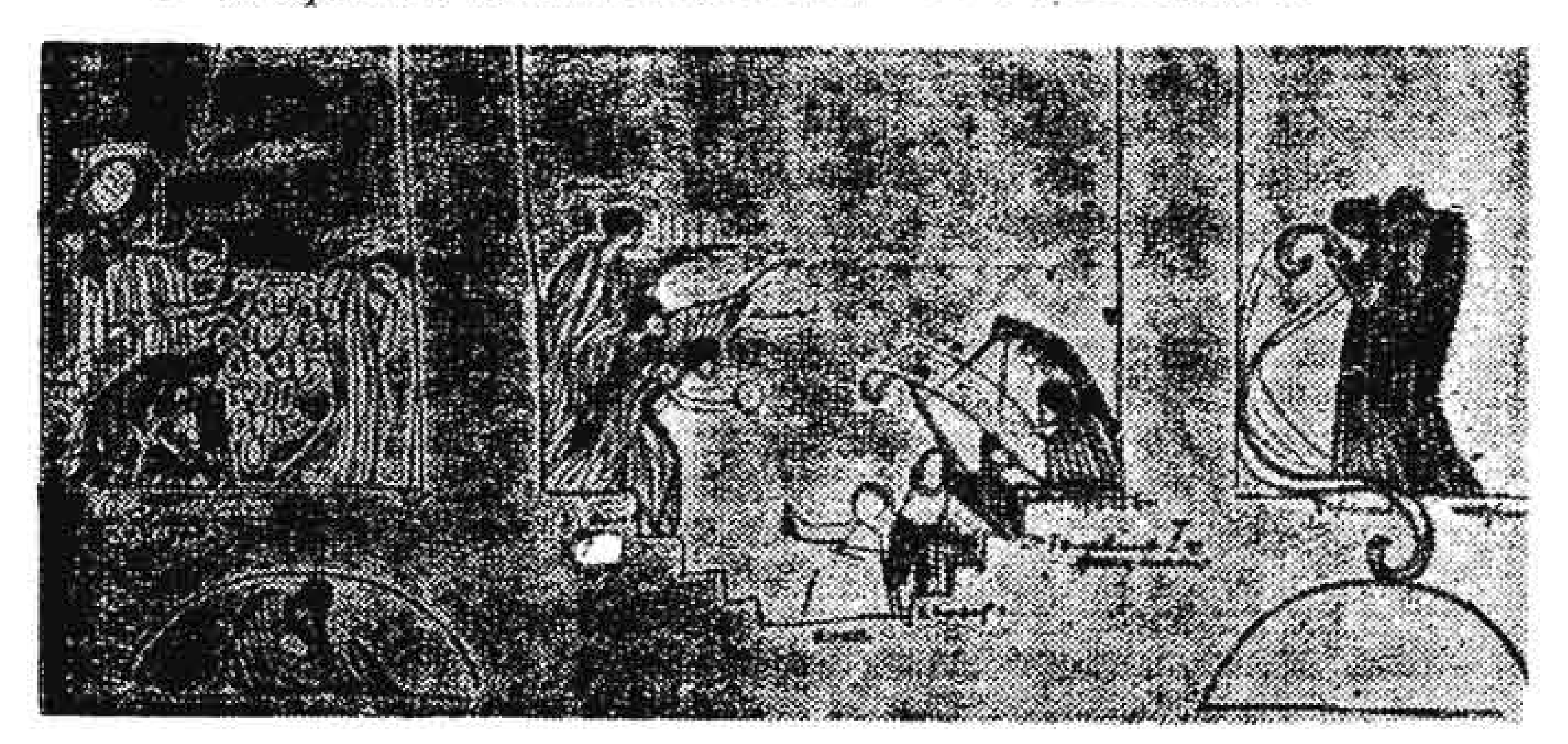
(Discurso pronunciado el 10 de marzo de 1911, al ofrecer la primera lección a los estudiantes y actores adjuntos al Teatro de Arte de Moscú).

**Traducción: Humberto Arenal**

# DIRECCION Y ACTUACION

*Las ideas principales de Stanislavski sobre la concepción de un personaje por el actor y su comprensión de lo que él llamó el "efecto transparente" en la obra de teatro están contenidas en este artículo. Utilizando la versión inglesa de la Enciclopedia Británica, hemos respetado el estilo complejo del autor, en el que éste trata de penetrar las capas de la imaginación y los laberintos de la memoria. Donde sus ideas parecen oscuras, se ha preferido dar el texto sin interpretaciones arbitrarias, siguiendo la traducción a todas luces muy literal y respetuosa del original, y repetir las palabras de quien evidentemente no era un escritor y trataba de explicar a su manera las profundas ideas que renovaron todo el concepto tradicional de la actuación, con un profundo respeto para el actor.*

*—Croquis de Stanislavski sobre "El Pájaro Azul".*



STANISLAVSKI

El arte del teatro ha sido siempre colectivo, y se produce únicamente cuando el talento poético-dramático se combina en una forma activa con el talento del actor. El fundamento de una pieza de teatro es siempre una concepción dramática; el genio unificador y creativo del actor imparte un sentido artístico general a la acción teatral. Así pues, la actividad dramática del actor comienza en los mismos cimientos de la obra de teatro.

Cada actor, en forma independiente o por medio del director debe tratar de descubrir el motivo fundamental en la obra terminada —la idea creadora característica del autor y que se revela como germen a partir del cual su obra se desarrolla en forma orgánica. La motivación de la obra hace que el personaje se desarrolle constantemente ante el espectador; cada personalidad en la obra asume un papel de acuerdo con su propio carácter; la obra entonces, moviéndose en la dirección buscada, se encamina directamente al momento final concebido por el autor.

La primera etapa en el trabajo del actor y el director es tratar de descubrir el germen que hizo nacer la obra, investigando la línea fundamental de acción que atraviesa todos sus episodios y que yo llamo por consiguiente su efecto o acción transparente. A diferencia de ciertos directores de teatro, que consideran cada obra como material de repetición de escenas exclusivamente, estimo que en la puesta en escena de cada drama el director y actor deben ir directamente a la más exacta y profunda concepción de las intenciones y la idea del dramaturgo, y no sustituirlas por sus propias ideas. La interpretación de una obra de teatro y su encarnación artística inevitablemente se hacen en cierto momento subjetivas y ostentan la marca de las peculiaridades individuales del director y los actores, pero únicamente prestando una atención profunda a la individualidad artística del autor de la obra y a su ideal y mentalidad, que son el germen de que nació aquélla, puede el teatro lograr su profundidad artística, y transmitir, como en una composición poética, unidad y armonía de composición. Cada porción del futuro espectáculo es entonces unificada por su propia creación; cada parte, en la medida de su genialidad, fluirá hacia la realización artística que el dramaturgo persigue.

El trabajo del actor comienza, pues, con la búsqueda de la simiente artística de la obra de teatro. Toda acción artística —acción orgánica, como en toda operación constructiva de la naturaleza— parte de esta simiente en el momento en que es llevada a la mente. Al llegar a la imaginación del dramaturgo, la simiente debe vagar, germinar, echar raíces, alimentándose de los jugos de la tierra en que ha sido sembrada, crecer y por último producir una planta viva. El proceso artístico debe en todos los casos desarrollarse con mucha rapidez, pero por lo general a fin de que pueda conservar el carácter de la verdadera acción orgánica y permitir la creación de la vida, de una imagen teatral clara y verdaderamente artística, y no de un sustituto, exige mucho más tiempo del que se le concede en los mejores escenarios europeos. Por eso en mi teatro cada dramatización pasa por ocho o diez revisiones, como hace también en Alemania el famoso productor y teórico K. Hagemann. En ocasiones se necesitan más de diez revisiones, que se prolongan durante un período de varios meses. Pero incluso en esas condiciones, el genio creador del actor no aparece tan libremente como, por ejemplo, el genio creador del dramaturgo. Atado por las obligaciones estrictas del conjunto a que pertenece el actor no debe posponer su trabajo hasta el momento en que sus condiciones físicas y psíquicas parecen ser propicias a la creación. Mientras tanto, su naturaleza artística, exigente y caprichosa, es espoleada por su intuición artística, y la falta de un genio creador no puede ser reemplazada por ningún esfuerzo de su voluntad. La técnica externa —habilidad para utilizar el cuerpo, el aparato vocal, la facultad declamatoria— no lo ayuda en absoluto.

## La condición artística

Pero ¿es imposible? ¿No hay medios ni procesos que nos lleven sensatamente, espontáneamente a esa condición artística que nace del genio sin esfuerzo alguno de su parte? Si no puede alcanzarse esa capacidad de inmediato, por uno u otro proceso, quizás pueda adquirirse por partes y, mediante etapas progresivas, perfeccionarse aquellos elementos con los cuales se compone la condición artística, y que están sujetos a nuestra voluntad.

La primera observación que hice cuando me planteé estos problemas es que, en una condición artística, la completa libertad del cuerpo tiene un papel principal. Hablo del hallarse libre de la contracción muscular que, sin saberlo, nos ata no sólo en la escena, sino también en la vida diaria, impidiéndonos obedecer nuestra acción psíquica. Esta violencia muscular, que llega a su punto máximo en momentos en que el actor tiene que realizar algo particularmente difícil en su labor teatral, absorbe la mayor parte de su energía externa, desviando la actividad de los centros superiores. Esto nos enseña la posibilidad de aprovechar la energía muscular de nuestras piernas sólo cuando sea necesario, y en exacta conformidad con nuestros esfuerzos creativos.

## Soledad en medio del público

Mi segunda observación fue que la fuerza del actor se ve obstaculizada en gran medida por el auditorium y el público, cuya presencia puede ser un obstáculo para su libertad externa de movimiento, e impedir que se concentre. No es necesario decir que la realización artística, de los grandes actores depende siempre de la medida de su atención a la acción de su propia actuación, y que cuando logra ese estado, es decir, cuando la atención del actor se desvía del espectador, logra un poder especial sobre el público, lo ata y lo obliga a participar activamente en su existencia artística. Esto, como es natural, no quiere decir que el actor debe dejar completamente de sentir la presencia del público. No. El público debe preocuparle pero sin que ejerza presión sobre él, sin que lo desvíe innecesariamente de las demandas artísticas del momento, lo que puede ocurrirle aun cuando sepa cómo regular su atención.

El actor que tiene una disciplina adecuada debe restringir automáticamente su esfera de atención, concentrarse en lo que entra en esa esfera, reconociendo en forma sólo semi-inconsciente los elementos adyacentes a ella. Si es necesario, debe limitar esa esfera hasta un grado que le permita alcanzar un estado que pudiéramos llamar **soledad en medio del público.** Pero por lo general esa esfera de atención es elástica, se expande o contrae para el actor de acuerdo con el curso de sus acciones teatrales. Dentro del límite de esta esfera, como uno de los aspectos reales de la obra, está el **objeto de atención** inmediato del actor, el objeto sobre el cual, en una forma u otra, su voluntad está concentrada en el momento con el que, en el curso de la obra, ha establecido comunicación interna. Esta afinidad teatral con el objeto puede ser completa únicamente cuando el actor ha aprendido, tras una larga práctica, a entregarse en sus propias impresiones, (y también en sus reacciones a éstas) con máxima intensidad. Sólo así adquiere la acción teatral la fuerza necesaria, sólo así se crea entre los aspectos reales del drama, o sea, entre los actores, ese eslabón, esa atadura viva que es esencial para poder llevar la obra a su terminación, a su objetivo, manteniendo en general el ritmo y el tiempo de cada actuación.

## Concentración

Pero sea cual fuere la esfera de atención del actor, ya sea que ésta la limite en algunos momentos a lo que hemos llamado soledad en medio del público, o haga contraer los rostros de todos los que están en escena, el genio dramático requiere —tanto en la preparación del papel como en las representaciones reiteradas— una concentración total de todo el talento físico y mental del actor, y la participación de toda su capacidad física y psíquica. Se apodera de su oído y de su vista, de todos sus sentidos externos; utiliza no sólo la envoltura externa sino la profundidad esencial de su existencia, y activa su memoria, su imaginación, sus emociones, su inteligencia y su voluntad. Todo el ser mental y físico del actor debe orientarse hacia lo que refleja su expresión facial. En el momento de inspiración, del uso involuntario de todas las cualidades del actor, en ese momento, éste existe realmente. Por otra parte, de no emplearse así sus cualidades, el actor se desvía gradualmente por el camino que conduce a las viejas tradiciones teatrales; comienza a "producir", o mirando su propia imagen, imita las manifestaciones internas de sus emociones, o trata de extraer de sí mismo las emociones de lo que sería el papel llevado a sus mayores posibilidades, de "inspirarlas" dentro de sí. Pero cuando fuerza esta imagen mediante su propio equipo psíquico, con sus leyes orgánicas invariables, de ningún modo logra ese resultado de genio artístico; presenta únicamente una burda falsificación de emociones porque las emociones no se hacen a la orden. Ningún esfuerzo de la voluntad consciente podrá despertarlas dentro de sí en un momento dado, ni podrá ser de utilidad a genio creador. Por consiguiente, un axioma fundamental para el actor que desee ser un artista verdadero en la escena puede expresarse así; el actor no debe actuar para producir emociones, ni debe evocarlas involuntariamente dentro de sí mismo.

## Actividad de la imaginación

Ahora bien, las consideraciones sobre la naturaleza de los seres artísticamente dotados señalan inevitablemente la necesidad de poseer la emoción de un papel. Esto entraña la actividad de la imaginación, sujeta en casi todas sus etapas a la acción de la conciencia. No es posible comenzar de pronto a hacer funcionar la parte emotiva; es necesario moverse en dirección de la imaginación artística, pero la imaginación —como también lo indican las observaciones de la psicología científica— agita nuestra aberrante memoria, y llamando desde confines más ocultos, más allá de los límites de su sentido de armonía, los elementos emotivos probados, los organiza de nuevo en simpatía con los que han surgido en nuestra serie de imágenes. Así rodeados, dentro de nuestras figuras de imaginación, sin esfuerzo de nuestra parte, se encuentra la respuesta a nuestra memoria aberrante y los sonidos de la emoción simpática, surgen dentro de nosotros. Así se presenta con nuevos contornos la imaginación creadora, el don indispensable del actor. Sin una imaginación bien desarrollada, móvil, la facultad creadora no es posible, ni por instinto, ni por intuición, ni mediante la ayuda de la técnica externa. Al desarrollarse esa imaginación, los elementos que han estado dormidos en la mente del artista se armonizan completamente dentro de él cuando se sumergen en su emoción inconsciente.

Este método práctico para la educación artística del actor, dirigida por medio de su imaginación a almacenar memoria efectiva, encuentra un desarrollo suficiente. La experiencia emotiva individual del actor, por sus límites, no le permite por otra parte representar papeles que estén en conflicto con su armonía psíquica. Esta opinión es fundamental para eliminar las malas interpretaciones de aquellos elementos de la realidad a partir de los cuales se producen creaciones ficticias de imaginación; éstas también se derivan de la experiencia orgánica, pero la riqueza y la variedad en estas creaciones sólo se obtienen mediante combinaciones que son resultado de elementos probados. La escala musical tiene sus notas fundamentales, el espectro solar sus colores radicales, pero la combinación de sonidos en la música y de los colores en la pintura son infinitos. Del mismo modo podemos hablar de emociones radicales conservadas en la memoria imaginativa, del mismo modo que la recepción en el proceso imaginativo de la armonía externa se queda en la memoria intelectual; la suma de estas emociones radicales en la experiencia interior de cada cual es limitada, pero los matices y combinaciones son tan infinitos como las combinaciones que crea la actividad imaginativa con los elementos de la experiencia interior.

Pero la experiencia externa del actor —o sea, su esfera de sensaciones y reflexiones vitales— debe ser siempre elástica, porque solamente en esas condiciones el actor puede ampliar la esfera de su facultad creadora. Por otra parte, debe desarrollar concienzudamente su imaginación, espoleándola una y otra vez con nuevas proposiciones. Pero para que esa unión imaginaria que es la base misma de expresión del actor, y que produce el genio creador del dramaturgo, se produzca en él en forma emocional y lo lleve a la acción escénica, es necesario que el actor la busque. como algo tan real como la unión de los elementos de la realidad que lo rodea.

## La emoción de la verdad

No quiere decir esto que el actor deba entregarse a un tipo de alucinación, como perder el sentido de la realidad que lo rodea, ver árboles en vez del escenario, etc. Por el contrario, una parte de sus sentidos debe quedar libre de la emoción de la obra para poder controlar todo lo que intenta y logra a medida que desempeña su papel. No olvida que rodeándolo en el escenario están los decorados, la utilería, etc., pero éstos no tienen significado para él. Es como si se dijera a sí mismo: "Sé que todo lo

que me rodea en la escena es una cruda falsificación de la realidad. Es falso. Pero si todo fuera real, vean cómo me arrastraría a realizar una escena así; en ese caso actuaría". Y en ese instante, cuando surge en él ese "suponer" artístico, que rodea su vida real, pierde interés en ello, y es transportado a otro plano, creado para él, de la vida imaginativa. Devuelto de nuevo a la vida real, el actor debe por fuerza modificar la verdad, tanto cuando ha construído su invención, como en lo que sobrevive de ella. Su invención puede resultar ilógica, apartarse de la verdad —y entonces deja de creer en ella. La invención hace despertar dentro de él la emoción: es decir, la forma en que considera las circunstancias imaginadas puede venir "determinada" sin relación al carácter individual de una emoción dada. Por último, al expresar la vida externa de su papel, el actor, como emoción viva y compleja, que nunca hace uso lo bastante perfecto de todo su equipo corporal, puede dar una entonación falsa, puede no mantener el sentido artístico en la gesticulación y, dejándose llevar por la tentación del efecto fácil, caer en el manerismo o en la actuación embarazosa.

Sólo mediante un sentido muy desarrollado de la verdad puede lograr una belleza interna única en que, a diferencia de los gestos y las poses teatrales convencionales, la condición verdadera del personaje se exprese en cada una de sus actitudes y gestos externos.

## Técnica interna

La combinación de todo el procedimiento y los hábitos que acabo de explicar componen la técnica externa del actor. Paralelamente con su desarrollo debe ir también el desarrollo de la técnica interna —el perfeccionamiento del equipo corporal que sirve para encarnar la imagen teatral creada por el actor, y la expresión exacta y clara de su conciencia externa. Con ese objetivo ante sí, el actor debe elaborar dentro de él no sólo la flexibilidad y la movilidad ordinarias de la acción, sino también la conciencia particular que dirige todo sus músculos, y la capacidad para sentir la energía que, salida de los centros superiores de creación, determina en forma muy clara su mímica y sus gestos y encierra en el círculo de su influencia a sus colaboradores en la escena y en el auditorium. En relación con su equipo vocal, el actor debe desarrollar la misma conciencia y perfección de las sensaciones interiores. La alocución corriente —en la vida como en la escena —es prosaica y monótona; en ella las palabras suenan sin ilación, sin ningún elemento armonioso que las una en una melodía vocal tan continua como la del violín. Para contrarrestar la cansona monotonía de la lectura, los actores frecuentemente introducen, sobre todo al recitar poesía, esas fiorituras, cadencias y cambios súbitos en el volumen de la voz que son tan característicos de la declamación convencional y pomposa, y que no reciben la influencia de la emoción que corresponde al papel, dando así a los espectadores más sensibles una sensación de irrealidad.

Pero existe otra sonoridad natural, musical de la voz, que oímos en los grandes actores en el momento de la verdadera eclosión artística, y que está íntimamente ligada a la "sonoridad" interna de su papel. El actor debe desarrollar esta forma de hablar natural, musical, practicando la voz teniendo en cuenta debidamente su sentido de la realidad, casi tanto como puede hacerlo un cantante. Debe al mismo tiempo perfeccionar su elocución. Es posible tener una voz fuerte, flexible, impresionante, y sin embargo desfigurar su elocución, pronunciando en forma incorrecta, o descuidando a esas pausas y ese énfasis casi imperceptibles con los cuales se logran transmitir exactamente el sentido de la oración, y también su particular colorido emocional. En el producto perfecto que entrega el dramaturgo, cada palabra, cada letra, cada signo de puntuación contribuye a transmitir la realidad interna de aquél; el actor, al interpretar su papel, según su inteligencia, introduce en cada frase sus matices individuales, que debe trasmitir no solamente con los movimientos de su cuerpo, sino también mediante la palabra artísticamente desarrollada. Debe tener presente que cada sonido que forma una palabra aparece como una nota separada, que tiene su parte en el armonioso sonido de la palabra, y que es la expresión de una u otra partícula del alma extraída mediante la palabra. Por lo tanto, el perfeccionamiento de la fonética no debe limitarse al ejercicio mecánico del equipo vocal, sino dirigirse en tal forma que el actor aprenda cada sonido separado de una palabra como un instrumento de expresión artística. En lo que respecta al tono musical de la voz, a la libertad, a la elasticidad, al ritmo de movimiento y en general a toda la técnica externa del arte dramático, para no hablar de la técnica interna, el actor de hoy se encuentra aún en un escalón muy inferior de la cultura artística, muy detrás en este respecto, por muchos motivos, de los maestros de la música, la poesía y la pintura, y tiene ante sí un camino casi infinito que recorrer.

Es evidente que en tales condiciones, para poner en escena una obra de teatro que satisfaga demandas artísticas elevadas, no pueden lograrse a la velocidad que, desgraciadamente, los factores económicos exigen en la mayoría de los teatros. Este proceso de creación, que todo actor debe pasar, desde su propia concepción del papel hasta su encarnación artística, es esencialmente muy complicado y se ve obstaculizado por la falta de perfección de la técnica externa y de la interna. También tropieza con la necesidad de unir entre sí la labor de los actores el ajuste de sus individualidades artísticas en un todo artístico.

La responsabilidad de lograr este acuerdo, y de la integridad y la expresión artísticas de la representación pertenece al director. En la época en que éste ejercía un dominio despótico en el teatro, etapa que comenzó con la compañía de Meiningen y dura aún en muchos de los teatros más importantes, elaboraba por adelantado todos los planes para montar una obra de teatro y teniendo en cuenta el elenco a su disposición indicaba a los actores las características generales de los efectos escénicos que debían lograr, y la mise-en-scene, la "puesta". Yo, también observaba por mi parte estos principios, pero he llegado a la conclusión de que la labor creadora del director debe ser realizada en colaboración con la del actor, ni ignorándola ni confirmándola. Alentar el genio creador del actor, controlarlo y ajustarlo, cuidando de que ese genio creador surja del germen artístico exclusivo del drama que representa, y cuidar de la elaboración externa de la actuación —éste es en mi opinión, hoy en día, el problema del director de teatro.

La labor conjunta del director y actor comienza con el análisis de la obra y el descubrimiento de su germen, y la investigación de su "efecto transparente". El siguiente paso es el descubrimiento del efecto transparente de cada papel —de la dirección volitiva fundamental de cada actor, que derivada orgánicamente de su personaje determina su lugar en la acción general de la pieza.

Si el actor no puede lograr de inmediato este efecto transparente, entonces debe buscarse pacientemente con ayuda del director —dividiendo el papel en secciones— a partir de cada problema que se le presente en su lucha por lograr su objetivo. Cada sección de un personaje o cada problema puede, de ser necesario, hacerse objeto de un análisis psicológico más profundo, y subdividirse en problemas aún más detallados que correspondan a las acciones mentales independientes del actor, que van a ser la vida escénica. El actor debe captar los ejes mentales de las emociones y los temperamentos, no las emociones y los temperamentos que dan color a estas secciones del personaje. En otras palabras, al estudiar cada sección de su papel, debe preguntar qué busca, qué necesita como actor en la obra, y qué problema parcial se está planteando en un momento dado. La respuesta a esta pregunta no debe ser un sustantivo, sino un verbo: "Quiero apoderarme de ella", "quiero entrar en la casa", "quiero barrer a los que se me oponen".

Formulado de esta manera, el problema mental comienza a apoderarse del actor y a excitarlo, sacando de los recovecos de su memoria activa las combinaciones de emociones necesarias para su papel, de las emociones que tienen un carácter activo y se modelan en acción dramática. En esta forma las diferentes secciones del papel se enriquecen y hacen más vivas gradualmente, debido a la acción involuntaria de las complicadas memorias orgánicas que sobreviven. Uniendo e injertando estas secciones, se forma lo que pudiéramos llamar la partitura del personaje; las partituras de los distintos papeles después del trabajo de unificación continuo de los actores durante los ensayos y el ajuste necesario entre sí, van a formar la partitura única de la representación.

Pero aún no ha terminado la labor de los actores ni del director. El actor está estudiando y viviendo en el papel y en la obra cada vez en un plano más profundo, hallando sus motivaciones artísticas más profundas, penetrando más y más profundamente en su partitura. Pero ésta se ve sujeta gradualmente a nuevas modificaciones durante el trabajo. Así como en una producción poética perfecta, no hay palabras superfluas sino sólo las necesarias al esquema artístico del poeta, en la partitura, de su papel no debe haber ni una sola emoción superflua, sino sólo emociones necesarias al efecto transparente. La partitura de cada personaje debe condensarse, así como las formas de transmitirla, y encontrar formas brillantes, sencillas y atractivas de encarnarla. Sólo entonces, cuando en cada actor cada papel no sólo madure orgánicamente y adquiera vida, sino también todas las emociones queden desnudas de lo superfluo, cuando cristalicen y se rezuman en un contacto vivo, cuando armonicen entre sí y en el tono, el ritmo y el tiempo generales de la representación, entonces la obra puede presentarse al público.

En representaciones sucesivas la partitura de la obra y cada papel permanecen en general sin alteraciones. Pero eso no quiere decir que desde el momento en que la pieza se presenta al público el proceso creador del actor deba considerarse terminado, y que sólo resta una repetición mecánica de lo que logró en aquella primera representación.

Por el contrario, cada actuación le impone condiciones creadoras; todas sus fuerzas psíquicas deben tomar parte, porque únicamente en esas condiciones pueden adaptar creativamente la partitura del personaje a los cambios caprichosos que pueden sufrir de un día a otro, como ocurre en todas las criaturas vivas que tienen nervios y que influyen sobre otras con sus emociones, y sólo entonces pueden transmitir al espectador ese elemento invisible, inexpresable en palabras, que forman el contenido espiritual de la obra. Y ésa es toda la sustancia del arte dramático.

En cuanto al arreglo exterior de la obra —escenografía, utilería, etc.— todos los elementos que entran en él tendrán valor en cuanto correspondan a la expresión de la acción dramática, es decir, al talento del actor. En ningún caso puede arrogarse una importancia artística independiente en el teatro, aunque hasta ahora ha sido considerado así por muchos grandes pintores. El arte de la pintura escénica, así como la música que se incluya en una obra, es en la escena sólo un arte auxiliar, y el director debe obtener de cada uno lo que es necesario para iluminar la obra que se represente ante un público, y subordinarlos a los problemas de los actores.

**Traducción de Calvert Casey.**

# la CONSTRUCCION del PERSONAJE

***Vakhtangov fue el discípulo más brillante de Stanislavski, y uno de los talentos teatrales más notables y originales de nuestra época. Su muerte prematura fue una pérdida incalculable para el teatro de todo el mundo.***

El método de Stanislavski trata de desarrollar en el alumno la capacidad y las cualidades que le darán oportunidad para liberar su individualidad creadora —atada por prejuicios y normas estereotipadas de conducta. Liberar y revelar la individualidad: esto debe ser el objetivo principal de una escuela de teatro. Una escuela teatral debe eliminar los obstáculos que se oponen a las potencialidades creadoras del alumno —pero éste debe desarrollarse y avanzar por sí mismo; no es posible enseñarlo. La escuela debe abolir toda la obra muerta convencional que impide la manifestación espontánea de las potencialidades ocultas del alumno.

Stanislavski demostró la forma en que el actor puede llegar al estado de creación, establecer las condiciones en que la creación auténtica en la escena se hace posible.

Si se establecen todas las condiciones para el estado creador, pero el alumno se muestra sin embargo incapaz de un verdadero trabajo de creación, si no ocurre nada después que han sido eliminados los obstáculos a su potencia creadora, será evidente entonces que es la Naturaleza la que ha privado al estudiante de lo que le hubiera dado la oportunidad de expresarse en la escena —talento escénico.

Si la escuela pretende realizar otra tarea, si no hace que se revelen en él las cualidades singulares que predeterminan la posibilidad de una labor creadora, sino que trata de enseñarle a crear, es posible entonces que destruya un talento escénico que la Naturaleza le dio. En lugar de liberar al alumno de los prejuicios y estereotipos, le impondrá una serie de nuevos prejuicios: las características de una escuela determinada.

Es imposible enseñar a nadie a crear porque el proceso creador es un proceso subconsciente, y toda enseñanza es una forma de actividad consciente que lo único que puede hacer es preparar al actor para el trabajo de creación.

La conciencia nunca crea lo que el subconsciente, porque éste último tiene una facultad independiente para recoger material sin que la conciencia lo sepa.

En este sentido, cada ensayo de una obra de teatro alcanza su máxima efectividad cuando sirve para evocar el material para el ensayo siguiente. La labor creadora de remodelar el material que acaba de percibirse tiene lugar en los intervalos entre ensayos. Nada puede crearse de la nada. Por eso, no es posible crear un papel meramente por inspiración. Inspiración es el momento en que el subconsciente, sin la participación de la conciencia, da forma a todas las impresiones, experiencias y labor precedentes. El ardor que acompaña a este momento es un estado natural. Lo que se inventa subconscientemente va acompañado de una descarga de energía que tiene una cualidad infecciosa. Esta capacidad, el arrastrar en forma subconsciente el subconsciente del espectador es una característica del talento. Quien pueda percibir en forma subconsciente y expresar en la misma forma, es un genio.

## LA ESCUELA DE LA EXPERIENCIA INTIMA

Los críticos de la escuela de Stanislavski con frecuencia pasan por alto la declaración de principios que ocupa el primer lugar en su sistema y métodos; al actor no deben preocuparle sus sentimientos durante la obra, los sentimientos vendrán solos. Califican de autosugestión y de autointoxicación narcótica la ayuda que presta Stanislavski a sus discípulos al hacerles recordar sus experiencias íntimas. Stanislavski mantiene lo opuesto: no trate de experimentar, no construya sentimientos por encargo, olvídese completamente de ellos. En la vida, los sentimientos llegan a nosotros por ellos mismos, contra nuestra voluntad. Nuestra voluntad hace nacer la acción encaminada a la gratificación del deseo. Si logramos gratificarlos, nace espontáneamente en nosotros un sentimiento positivo. Si se opone un obstáculo a la gratificación de nuestro deseo, surge un sentimiento negativo —el "sufrimiento". Toda acción encaminada hacia la gratificación del deseo está acompañada continuamente por una serie de sentimientos espontáneos, cuyo contenido es la anticipación de la gratificación que se aproxima, o el temor al fracaso.

Así, todo sentimiento es un deseo gratificado o no. Primero se produce un deseo que se convierte en voluntad, luego comienza a actuar conscientemente luchando por ser gratificado. Sólo entonces, en forma completamente espontánea, y algunas veces contra nuestra voluntad, se produce el sentimiento. Así, pues, el sentimiento es producto de la voluntad y de las acciones conscientes (y algunas veces subconscientes) encaminadas a gratificarla.

Por consiguiente el actor —pensó Stanislavski— debe pensar ante todo en lo que desea obtener en un momento dado y en lo que debe hacer, pero **nunca** en lo que va a sentir. La emoción, así como el medio de expresarla, está generándose en forma subconsciente, espontánea, en el proceso de ejecutar acciones encaminadas hacia la gratificación de un deseo. El actor debe, por consiguiente, subir a escena, no para sentir o experimentar emociones, sino para actuar. "No espere por las emociones —actúe inmediatamente", decía Stanislavski. Un actor no debe estar simplemente en escena, sino actuar. Cada acción se diferencia del sentimiento por la presencia del elemento de la voluntad. Persuadir, confortar, preguntar, reprochar, perdonar, esperar, alejar —estos son verbos que expresan **acción de voluntad.** Estos verbos denotan la tarea que el actor se fija cuando trabaja un personaje, al paso que los verbos irritarse, compadecer, llorar, reír, impacientarse, amar, odiar— expresan sentimiento y por lo tanto no pueden ni deben figurar como tarea en el análisis de un papel. Los sentimientos que esos verbos denotan deben nacer espontánea y subconscientemente como resultado de las acciones ejecutadas por la primera serie de verbos.

El deseo motiva la acción. Por lo tanto, lo fundamental que tiene que aprender un actor es desear, desear lo que le está indicado, desear al personaje. Un actor rutinario hace lo opuesto de lo que la Naturaleza le pide y de lo que enseña Stanislavski. Se agarra a los sentimientos y trata de dar una forma concreta a su expresión. Comienza siempre por el fin, esto es, desde la parte final de su papel, decía Stanislavski.

En la vida real un hombre que llora quiere contener sus lágrimas pero el actor rutinario hace todo lo contrario. Lee la dirección del autor que dice **"lora"**, trata con todas sus fuerzas de derramar lágrimas y como no puede, tiene que agarrarse al clavo ardiente del sollozo teatral estereotipado. Lo mismo ocurre con la risa. ¿Quién no ha oído la risa falsa y desagradable de un actor? Lo mismo con otros sentimientos.

Podemos decir, pues, que Stanislavski no inventó nada. Nos enseñó simplemente el camino que la propia Naturaleza señala.

El actor rutinario se emociona, se agita, por el mero hecho de salir a escena y acepta esta "agitación profesional" como el "sentimiento" del personaje. Su temperamento está dirigido no hacia la esencia de las circunstancias en que el personaje se encuentra. Esta "agitación profesional" o "experiencia muscular" como la llamaba Stanislavski no impresiona al público muy hondamente que digamos; se limita a rozar la periferia de su sistema nervioso.

Lo que un actor siente no puede estar ya hecho, a la orden, en algún compartimiento de su alma. Debe surgir espontáneamente en escena según las situaciones en que se encuentre el actor como la persona que actúa el drama. Esto es lo que se ha denominado **agitación desde la esencia.**

Tenemos que hacer despertar el temperamento sin que ningún estímulo externo logre esa agitación. El actor debe trabajar durante los ensayos con todo lo que lo rodee en el drama, debe convertir a éste en su propia atmósfera de modo que los problemas del papel lleguen a ser sus propios problemas: el actuar el personaje debe convertirse en una necesidad natural para el actor; entonces su temperamento se expresará desde la esencia. Este temperamento que así se expresa es sumamente valioso porque es el único que convence.

Si el actor no hace la esencia del drama su propia esencia, si no cree realmente que el secreto de la verdadera creación reside en su confianza en el subconsciente (que actúa desde la esencia), actuará con arreglo a modelos caducos logrados mediante malos ensayos. El público sabrá por anticipado qué tipo de actuación va a presenciar. Todo será acostumbrado y tedioso.

El actor tiene que llegar a reconocer la necesidad de las acciones que el dramaturgo señale —esas acciones tienen que ser orgánicas. El actor debe estar de acuerdo en todo con el autor, entender que esas acciones, y no otras, son inevitables.

El actor se dará cuenta de la necesidad de las acciones que el dramaturgo indique si llega a conocer las condiciones

de la vida del personaje tan bien como la de la vida de sus padres, por ejemplo. Cuando uno habla de su madre siente que la conoce con todo el ser.

Todo lo que yo —actor— digo o hago en escena debe ser orgánicamente necesario para mí y para nadie más, y mucho menos para el personaje imaginado. Debe ser necesario a mis nervios, a mi sangre y a mis pensamientos.

Para poder lograr esa agitación desde la esencia es necesario que el autor viva su propio temperamento y no el temperamento supuesto del personaje. El actor debe partir de sí mismo, no de una imagen preconcebida; colocarse en la situación del personaje; ser serio, no fingir seriedad; llegar a creer que los fenómenos que ocurran dentro de él en las circunstancias en que coloca el autor al personaje es cosa suya y no del personaje, que esos fenómenos lo harán transformarse, es decir, lo convertirán en el personaje.

Crear y no ser uno mismo es imposible. Es esencial que el actor no se deforme, que retenga su propia personalidad en la escena. Debe eliminar todo lo que sea superfluo en cuanto al personaje y no añadir lo que no posea. No puede buscar al personaje en algún lugar ajeno a él y entonces hacerlo encajar. Tiene que construirlo con el material que posea.

### FE ESCENICA

Stanislavski llama **fe escénica** a la capacidad del actor para mantener hacia las circunstancias sugeridas en una obra de teatro una actitud tan seria como si en realidad existieran. La fe escénica persigue la veracidad de las pasiones, que no solamente el dramaturgo logra mediante situaciones verosímiles y verdad en el diálogo, sino también que el actor establece haciendo creíble su conducta en escena.

Si no hay voluntad de creer, entonces el actor se convierte en un trabajador rutinario. El actor debe aceptar como real todo lo que logre crear con su propia fantasía. Su fe es el elemento que exalta al público. En los cimientos mismos del teatro están la **fe escénica** del actor y su habilidad para transformar una ficción teatral en una verdad nueva para él y para el público. Mientras más ficción se haya acumulado en escena, más amplias y creadoras serán las potencialidades del actor.

### RITMO

Todo lo que se relaciona con los medios de expresión teatral —sonidos, voz, frase, gesto, cuerpo, ritmo— debe entenderse en un sentido teatral especial, debe tener una **justificación interna** que proceda de la propia Naturaleza.

Los elementos del oficio dramático están pues subordinados a leyes orgánicas y no mecánicas. Por lo general cuando hablamos de los medios exteriores de expresión olvidamos la **justificación interna** que procede de la Naturaleza. Estudiamos la mecánica de las leyes a que están sujetos los medios de expresión; pero los medios exteriores de expresión han de entenderse únicamente comprendiendo su conexión con la vida orgánica de los seres vivos como un todo.

La sensación de ritmo no es sólo la capacidad primitiva de subordinar nuestros movimientos físicos a un conteo rítmico. El actor ha de subordinar todo su ser, todo su organismo a un ritmo dado —el movimiento de su cuerpo, de su mente y de sus sentimientos. El ritmo hay que percibirlo desde dentro. Entonces los movimientos físicos del cuerpo se subordinarán espontáneamente a ese ritmo. La labor de la escuela consiste en adiestrar al alumno en esta sensibilidad al ritmo, no enseñarlo a moverse rítmicamente.

(Aclara Zakhava, compilador de estas notas del diario de Vakhtangov, que los ejercicios rítmicos que éste sugería a sus alumnos no consistían en bellos movimientos inventados especialmente con ese fin, sino estaban sujetos a un principio práctico. Se pedía a los alumnos que movieran un mueble con cierto ritmo acompañado de música, asearan la habitación, sirvieran la mesa, y así sucesivamente. Vakhtangov se preocupaba de que esto se hiciera con la libertad, ligereza y espontaneidad con que se ejecutan esos movimientos en la vida real. Hacía entender al alumno que un movimiento rítmico no es meramente algo que se estudia, una lección de gimnasia. Ritmo es la propiedad que tienen todos y cada uno de los movimientos en la Naturaleza. Sería necesario aprender a vivir a un ritmo dado y no sólo a moverse. Comer, beber, trabajar, contemplar, oír, pensar —en otras palabras: vivir rítmicamente.)

Toda nación, todo hombre, todo fenómeno de la naturaleza, todo acontecimiento de la vida humana tienen su propio ritmo característico. Por consiguiente, cada drama, cada papel, o parte de un papel, cada sentimiento, tiene su propio ritmo. Si comprendemos el ritmo de cierta escena la actuaremos correctamente. Encontrar el ritmo de un drama es dar con la clave de su presentación.

Lo que se ha dicho sobre el ritmo se aplica igualmente al elemento **plástico**. Se cree generalmente que un movimiento es plástico cuando es elegante, pero no hay nada en la Naturaleza que no sea plástico. El actor debe preocuparse de este elemento no para poder bailar o para tener gestos bellos o una actitud corporal elegante, sino para comunicar con su cuerpo una sensación de plasticidad. Por esto no se entiende sólo el movimiento. Este elemento plástico se encuentra en una pieza de ropa arrojada en el suelo, en la superficie del agua tranquila, en un gato que duerme, en una corona de flores o en una estatua. Todo es plástico: la ola que se alza en el mar, las ramas que se mueven, el caballo que trota, la sucesión de día y noche, una tormenta repentina, el vuelo de un pájaro, el reposo del aire en la montaña, la caída violenta de una catarata, el pesado movimiento de un elefante. El actor debe llevar dentro el hábito consciente de la plasticidad para poder lograrlo subconscientemente en la forma que lleva la ropa, en el poder de su voz, en su transformación física en el personaje que encarna, en su capacidad para transmitir fácilmente su energía a los músculos, en sus gestos, en la lógica de sus sentimientos.

¿Cuántas veces no ocurre que un actor que estudia gimnasia rítmica con todo éxito carece completamente de ritmo en la escena? ¿O que un actor capaz de realizar complicadísimos pasos de danza carece de toda plasticidad en sus movimientos? Esto obedece a que trata de realizar correctamente un ejercicio dado en forma mecánica, cuando lo cierto es que cada ejercicio debe considerarse como un ejemplo en que la ley general de ritmo y plástica se manifiesta.

La inmovilidad hay que justificarla desde dentro. No debe parecer al público inventada ni artificial si cada actor que participa en una escena se justifica **a sí mismo** la interrupción de un movimiento. Si el actor descubre por sí mismo lo que causa naturalmente la súbida detención, se hará orgánicamente inevitable.

El estatismo exterior debe obedecer a una dinámica interna. Una figura humana que detiene su movimiento debe ser expresiva, dinámica en su inmovilidad. En las escenas de masas, los cuerpos componen un grupo escultural expresivo en su inmovilidad, que sirve de fondo a los que se mueven y hablan.

Todo el mundo ha visto a alguien que se lleva una cucharada de sopa a la boca detener el movimiento, interesado en la historia que le cuenta su vecino, y sostener la cuchara con todo cuidado indicando una preocupación subconsciente en el contenido de la cuchara. Con frecuencia vemos a un hombre que camina de prisa detenerse de pronto, volver la cabeza y sin cambiar la dirección que lleva su cuerpo, mirar mucho rato al objeto que le hizo interrumpir bruscamente la marcha. La interrupción externa del movimiento físico en escena no debe romper la continuidad del movimiento interior, ni la línea de la vida interior. El movimiento interno puede variar de ritmo y carácter, pero el movimiento de la vida interior no debe detenerse desde el momento en que un actor sale a escena hasta que desaparece. Inmovilizarse no quiere decir morir completamente. Por el contrario, cuanto más inmóvil esté un actor y más estudiada sea su actuación, más intensa deberá hacerse la vida interior.

### ACTITUD ARTISTICA

El verdadero estado de creación sólo puede lograrse cuando está presente un impulso interior de trabajar. Todo lo que se crea en arte tiene valor en cuanto surge por una necesidad interna, por el sincero deseo de crear. Esta disposición constante hacia la obra creadora, esta voluntad de trabajar Stanislavski la denominó **actitud artística** (literalmente "artisticismo"). A fin de desarrollar dentro de uno mismo esta capacidad, el actor debe aprender a buscar algo nuevo en cada ensayo y no repetir lo descubierto en ensayos previos. El material adquirido en los ensayos anteriores brotará por sí solo.

(En el octavo ensayo de una de sus obras, señala Zakhava, Vakhtangov dijo a los actores: "Estos siete ensayos les han agotado; los distintos colores que pueden ustedes producir han sido utilizados y no quiero pedirles más. Deben entender que cada ensayo es un nuevo ensayo. Pero están ustedes demasiado agotados para buscar lo nuevo. Están cansados de lo viejo y por lo tanto no hay el deseo de actuar. Un actor sentirá el deseo de actuar cuando aprenda a entrar en escena con la disposición interna de reaccionar ante todo lo que ocurre allí como ante una sorpresa. Un actor nunca debe decir al compañero lo que va a hacer en escena. Todo en escena debe ser inesperado. Deben ustedes reaccionar a ello en forma espontánea. Deben tener más confianza en su propio subconsciente".)

Sólo cuando existe esa disposición a reaccionar ante todo como ante una sorpresa, pueden producirse nuevos colores en una forma espontánea e inesperada. Unicamente en esas condiciones se evitarán los "ajustes" que se han convertido ya en estereotipos. Sólo así es posible el gozo de la creación.

El papel está listo cuando el actor ha hecho del diálogo su propio diálogo. Las palabras de un personaje no se habrán convertido en sus propias palabras hasta tanto el actor entienda realmente lo que contienen esas palabras. Las palabras contienen pensamientos que dan vida a un personaje.

Un pensamiento que domine el texto puede no coincidir con el significado directo de una palabra. El objetivo que uno persigue al decir determinadas palabras por lo general en el significado de las palabras que dice sino en cómo las dice. Por lo tanto, es necesario conocer el motivo que hace pronunciar las palabras para entender correctamente las que pronuncia el personaje. ¿Qué hora es?, preguntamos con mucha frecuencia, sin que nos interese la hora. Lo preguntamos con varios fines —para reprochar a alguien que llegue tarde, para sugerir a alguien que es hora de marcharse, para expresar tedio, para pedir ayuda, etcétera.

El actor debe pronunciar no palabras sino pensamientos. Llamamos **develar el texto** a la labor de descubrir los pensamientos que se agitan bajo el texto.

Así pues, para que las palabras del personaje lleguen a ser las del actor es preciso que el pensamiento del personaje sea también el del actor.

**Traducción de Calvert Casey**

# EJERCICIOS del METODO

*Miguel Chéjov, sobrino del escritor, trabajó en 1922 en el segundo studio del Teatro de Arte de Moscú, bajo la dirección de Stanislavski. De sus notas son los siguientes ejercicios que concretan las ideas del autor del "método".*

**Ejercicios de concentración.**

1. Estúdiese el dibujo del papel que cubre la pared, descríbalos o reprodúzcalos exactamente.
2. Escuche un sonido.
3. Resuelva mentalmente un problema aritmético.
4. Seleccione y persiga un sonido en medio de una confusión de ruidos.
5. Realice varias actividades, una tras otra: mire las fotos de una revista, oiga música, baile, haga problemas aritméticos. Pase entonces, rápidamente de una actividad a otra, cuidando de transferir la atención real y totalmente.
6. Observe en pocos segundos el mayor número de detalles posibles de la ropa de otra persona.
7. Concéntrese en una idea o problema. Cinco o seis personas le harán preguntas que debe contestar sin que la atención se desvíe de esa idea.
8. Absorba el contenido de un libro mientras otros hablan, se ríen y tratan de destruir su concentración.
9. Concéntrese en una melodía mientras tocan otra música.

**Ejercicios de imaginación**

1. Busque parecidos entre objetos y personas; entre personas y animales.
2. Concretice música en imágenes fantásticas.
3. Partiendo de una palabra o dos, improvise sobre ella; haga el mismo ejercicio dentro de un estado de ánimo predeterminado.
4. Una persona hace una serie de sonidos de distintas clases. Los que hacen el ejercicio se sientan dándole la espalda y convierten los sonidos en un relato continuo.
5. Divida en secciones alguna práctica que realice con frecuencia; imagine una historia relacionada con cada sección; haga un solo argumento con todas esas historias.
6. Elija una persona cuya vida conoce muy poco; imagínese su vida en detalle.
7. Que alguien le diga una palabra; fije la impresión, es decir, su primera reacción ante ella; entonces trate de explicar esa impresión en la forma que pueda. Elija una palabra (reloj); trate de apartarse del concepto crudo del objeto, trate de saber lo que su imaginación puede producir con la primera percepción del mismo. Las imágenes serán sorprendentes e inesperadas; un campanario con reloj cabalgando sobre un campanario mágico, la imagen de algunas fuerzas implacables —la hora inevitable, o quizás el objeto estará vinculado con un acontecimiento en su vida y lo traerá a la memoria. Aprenda a fijar esas imágenes sutiles, fugitivas de su imaginación, y contribuirán a su expresión creadora.
8. Trate de descubrir la belleza en todo: en cada postura, posición, pensamiento, escena. Este ejercicio es muy importante. Una persona creadora debe poder ver y extraer belleza de cosas que otra persona no creadora pasa por alto completamente; y debe ver ante todo la belleza, no la deformidad.



# STANISLAVSKI



*Gaiev, en "El Jardín de los Cerezos" de Chéjov, en 1904.*



*"La Locandiera" de Goldoni.*

*Astrov, en "El tío Vania" de Chéjov, 1899.*





*Verchinine, en "Las Tres hermanas" de Chéjov, 1901.*





*El Dr. Stockmann, en "Un enemigo del pueblo" de Ibsen, en 1900.*